JOHN BURNET'S

# PRINCIPIEN DER MALERKUNST.

Josef Multerer
München 13
Heßstraße 88/1

ERLÄUTERT

DURCH

BEISPIELE NACH DEN GRÖSSTEN MEISTERN

DER

ITALIENISCHEN, NIEDERLÄNDISCHEN UND ANDERN SCHULEN.

Professor Dr. Max Schottelius
20. NOV. 92
FREIBURG i/B.

AUS DEM ENGLISCHEN

VON

ADOLPH GÖRLING.

MIT EINEM VORWORT VON FR. PECHT.

ZWEITE AUFLAGE.

REUDNITZ BEI LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON A. H. PAYNE.
[1885-1886]

1938
20 Skript

cgd/48/3902

54 G

Burnet
Principien
d. Malerkunst

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

# Einleitung zur neuen Auflage.

Ohne Zweifel irren die, welche Burnet's bahnbrechende Arbeit durch die neueren grundgelehrten Werke über die Malerkunst längst überflüssig gemacht glauben. — Denn malt man Bilder schon viel länger als Burnet darüber schrieb und thut es heute noch weit mehr, so möchte es also doch umso eher nützlich sein, gelegentlich auch über die Erfordernisse eines Bildes reiflich nachzudenken, als man täglich die grössten Fehler in dieser Beziehung begehen sieht. Solche Untersuchung bleibt auch darum sehr angezeigt, weil sich die alte klassische Kunst gerade dadurch vor der modernen auszeichnet, dass sie sich in der That der Bedingungen meist besser bewusst ist, die erfüllt werden müssen, um ein Bild, also ein in sich abgeschlossenes, organisch entwickeltes Ganze darzustellen. Zudem ein Ding das unserem Auge schon eine gewisse Befriedigung gewähren, uns anziehen und reizen soll, auch wenn wir noch gar nicht unterscheiden können, was es darstellt, denn hier gleicht das gute Bild ganz der schönen Melodie, die uns auch fesselt, ganz gleichgültig ob wir ihr einen Text unterzulegen wissen oder nicht. Es sollte ihr wenigstens gleichen und die der Alten thun es, wie gesagt, auch fast immer, während es aber den Modernen sehr oft nicht gelingt, ja sie uns dasselbe unbefriedigende Gefühl hinterlassen, wie wenn man nur die eine Hälfte einer Melodie weiss, die andere aber vergessen hat und sie nun beständig sucht. Oder wenn man vollends alle Melodie ganz vermisst, Töne hört, aber keine Musik, gar keinen Gedanken mehr unterscheiden kann, wie das bei so vielen heutigen Bildern auch der Fall ist, wenn man nur drei Schritte von ihnen zurücktritt.

Dieses von den meisten neueren Malerbüchern sonderbarer Weise sehr vernachlässigte Gebiet ist es nun gerade, welches Burnet zum Gegenstande seiner Untersuchungen gemacht hat, sein anscheinend oft so hölzern pedantisches, trockenes Buch ist nichts anderes, als eine Art Generalbasslehre für den Maler. Diese führt ja auch die bezauberndsten Melodien eines Mozart auf trockene Zahlenverhältnisse zurück, die man aber ebenso gut wie er kennen muss, wenn man komponiren will. Sie giebt nun Burnet. Mit dem eminent praktischen Sinn eines Engländers direkt auf's Ziel losgehend, kümmert er sich nicht im Mindesten darum, was Ihr zu sagen habt, wie Ihr Euch zu Natur und Geschichte stellen wollt oder was Euer eigenes Herz bewegt, sondern nur darum, wie Ihr Eure Anschauungen und Empfindungen auch Andern auf der Leinwand durch Zeichnung und Farbe verständlich und geniessbar machen, sie zu einem wohlabgewogenen Ganzen gestalten, kurz „ein Bild" hervorbringen könnt. Denn das ist ja ganz etwas Anderes als eine blosse Skizze oder eine, wenn auch noch so fleissig ausgeführte Studie. — Zu diesem Zwecke untersuchte er mit vollem Recht vor allem die Bilder der Alten, ohne indess die Neueren ganz auszuschliessen und strebte die verschiedenen Haupt-Erscheinungsformen zu ergründen, in welche alle bisherigen guten Bilder zerfallen. Diese Regeln, die er sich mit viel Scharfsinn und einer immerhin bewunderungswürdigen Objektivität daraus abstrahirte, sind also keineswegs willkürliche Erfindungen, sondern sie gehen aus der innersten Natur der Sache hervor und seine Schemata verhalten sich wie das Knochengerüst zum Körper, ohne das er nicht lebensfähig wäre. — Weil er diese Regeln oder Rezepte

Gesetze des Halbdunkel x



mit merkwürdiger Spürkraft theils selbst herausgefunden hat, theils den gelegentlichen Mittheilungen grosser Künstler wie Reynolds entnahm, hat sich Burnet's Buch seit einem halben Jahrhundert behauptet und wird sich voraussichtlich in der einen oder andern Weise erhalten, so lange es Maler giebt. — Um weiteres als um die Bedingungen zur Herstellung eines Bildes kümmert sich Burnet auch gar nicht, er setzt vielmehr voraus, dass der Leser die Anatomie und die Proportionen des menschlichen Körpers ebenso gut kenne als die perspektivischen Gesetze oder vollends die der Farbenmischung. Dagegen erörtert er nicht nur die Composition oder Anordnung, sondern vor allem die Licht und Schattenvertheilung, wie die Gesetze des Halbdunkels und der Farbenharmonie, also gerade die Dinge, welche der Maler in den meisten Compendien vermisst. Kurz er fängt eigentlich erst da an, wo jene gewöhnlich aufhören und uns im Stiche lassen.

Bekanntlich hat das Genie ein angeborenes Bewusstsein des organischen, der inneren Erfordernisse einer Sache, ja es ist die incarnirte Gesetzlichkeit in seiner Produktion. Es kommt aber fast nie dazu, sich diese Gesetze in Worten klar zu machen, eben weil sie ihm selbstverständlich erscheinen. Darum findet man auch selbst in den Werken eines Leonardo oder Dürer wohl eine Menge hochinteressanten Details, aber gerade das, was Burnet sich aus den Werken der grossen Meister abstrahirt hat, fast nie. Dabei begünstigt ihn noch, dass man in England früher wie in Frankreich und bei uns über die malerischen Wirkungsmittel gründlich nachgedacht hat. Die englischen Landschaft- und Genremaler gingen da den französischen wie deutschen lange voraus und Burnet, der ja selber ein ausgezeichneter Kupferstecher wie ein geschickter Genremaler war, befand sich da neben seinem Freunde Wilkie, Bonington, Constable, Turner u. A. unter den ersten, die auf Reynolds und Gainsborough fussend, die Zauber des Lichts und der Farbe erst darzustellen und dann später auf bestimmte Regeln zurückzuführen suchten. Denn die Praxis geht immer der Theorie voraus, die Dame Kritik hinkt der Produktion nur nach. So erschien denn auch das vorliegende Buch erst 1827, als Wilkie's „Testament", Bonington's und Turner's Landschaften durch die Befolgung seiner Regeln längst die Welt entzückt hatten. Es ist seitdem in alle möglichen Sprachen übersetzt worden und ich erinnere mich selber sehr wohl, wie es schon zu Ende der dreissiger Jahre in Deutschland erst im Originale, dann in der hier vorliegenden Uebertragung verbreitet ward. — Sie ist nicht ohne Mängel, d. h. sie theilt das Missgeschick aller Malerbücher, dass die technischen Ausdrücke sammt der Technik selber nicht nur einem beständigen langsamen Wechsel unterworfen, sondern auch an den verschiedenen Kunststätten oft ganz wesentlich andere sind, so dass ein in Düsseldorf oder Berlin geschriebenes Malerbuch selbst bei seinem Erscheinen in München oder Wien schon zu Missverständnissen führen kann. Liest man aber vollends alte Schriftsteller über technische Dinge, so versteht man gewöhnlich die Hälfte nicht. Zieht man diesen unvermeidlichen Uebelstand einer nicht feststehenden Sprache in Rechnung, so wird man bei einiger Aufmerksamkeit unserer Görling'schen Uebersetzung alle Achtung zollen müssen, wenn sie auch allerdings oft ein genaues Aufmerken, ja Rathen verlangt. — Dieser Nachtheil vermehrt sich aber noch gar sehr bei der Wiedergabe der Farbentöne durch den Drucker der Abbildungen, die darum freilich mit denen der Originale oft nur eine sehr entfernte Aehnlichkeit behalten. Es ist da aber leider ebenso unmöglich im Druck alle Töne genau zu treffen, als ihre unendliche Mannigfaltigkeit auch nur annähernd durch Worte zu bezeichnen. Die Malerei ward ja eben dazu erfunden, das darzustellen, wozu die Sprache nicht ausreicht. Es liegt also in der Natur der Sache, dass, wie die meisten anderen auch, Burnet's Buch anfänglich für Schüler nicht überall verständlich ist. Dafür wird es aber selbst Meister immer wieder zum Nachdenken anregen als das Ergebniss eines für jene Zeit in der That erstaunlichen Studiums. Es wird das auch thun, bis es einem anderen Kunstschriftsteller, der freilich zugleich ein grosser Künstler sein müsste, gelingen wird, ein systematischer und fester gegliedertes System der malerischen Wirkungen zu ersinnen. Leider ist das eine Aufgabe, die schwerlich sobald gelöst werden dürfte, da phantasievolle und produktive Künstler selbstverständlich dem systematischen Denken in der Regel abgeneigt sind und lieber durch ihr Beispiel als durch Reden wirken. Bis also ein Buch entsteht, welches für die Malerei das erreicht, was Semper in seinem „Styl" für die Architektur geleistet hat, wird man sich des alten ehrlichen Burnet immer noch mit grösstem Nutzen bedienen können.

**Fr. Pecht.**

n = notiert

n.

Bayerische
Staatsbibliothek
MUNCHEN

# I.

# PRACTISCHE WINKE

UEBER

# COMPOSITION IN DER MALEREI.

## Composition im Allgemeinen.

Composition ist die Kunst, Figuren oder Gegenstände einem bestimmten Zwecke gemäss zusammenzustellen. In der Composition machen sich vier Forderungen geltend:

1) dass die Geschichte gut erzählt sei;
2) dass sie eine gute Totalform besitze;
3) dass sie so geordnet sei, um den geeigneten Effect von Licht und Schatten zu empfangen und
4) dass sie eine angenehme Farben-Vertheilung gestatte.

Wichtig!

Die Form der Composition wird am besten durch die betreffenden Gegenstände oder die Zeichnung bestimmt, da die Eigenschaft des Zweckentsprechenden aus den Umständen selbst hervorzugehen scheinen sollte; daher die Verschiedenheit der Compositionen.

Nachdem der Zeitpunkt festgestellt worden ist, werden wir oft durch die Handlung, den Ausdruck und die Nebensachen genöthigt eine besondere Anordnung zu treffen, um die bedeutendsten Gegenstände auf die am meisten in die Augen fallenden Plätze bringen zu können. Wird unsere Aufmerksamkeit nicht von vorn herein auf eine derartige Anordnung gerichtet, so werden wir oft in den Fall kommen, unbedeutenden Gegenständen besondere Wichtigkeit zu verleihen, oder interessante Punkte der Handlung ruhen zu lassen, wenn wir sie hinsichtlich ihrer Beziehung zu Licht- und Schatteneffecten betrachten.

Um eine gute Totalform in der Composition zu erreichen, ist es nothwendig, dass solche so einfach als möglich sei. Eine zerstreute, complicirte Form mag die Kunst verschleiern, kann aber niemals die Aufmerksamkeit erregen. Horaz in seiner „Dichtkunst“ stellt dieselbe Regel auf: „denique sit quod vis, simplex duntaxat et unum.“ Ob dies durch die Breite von Licht und Schatten, wie es, bei sehr complicirten Umrissen, oft bei Rembrandt der Fall ist, oder durch eine einfache Anordnung der Farben, wie es bei Tizian geschieht, oder von vorn herein durch die Bildung von Gruppen erreicht wird, wie solches

Breite
Rembrandt

Tizian

in Raphael's Werken erscheint, muss von dem Geschmack des Künstlers abhängen; es genügt, die jüngeren Schüler hierauf aufmerksam zu machen, da sie sich in der Regel durch Verschiedenheiten und Contraste leiten lassen.

Indem ich einige Beispiele von Compositionen gebe, habe ich mich auf die vier einfachen und Hauptformen beschränkt, nicht allein wegen der Verständlichkeit derselben, sondern auch ihres bestimmten Charakters wegen, welcher stets wünschenswerth ist. Denjenigen, welche meinen, dass solche Regeln darauf abzielen, das Genie zu fesseln, will ich nur Sir Joshua Reynolds anführen, dessen Werke, wenn sie vollständig begriffen werden, alle anderen Schriften über Malerei überflüssig machen*). „Es muss nothwendig der Fall sein, dass Werke des Genies gleich jeder anderen Wirkung, da sie ihre Ursachen, gleicherweise auch ihre Regeln haben müssen; es kann nicht Zufall sein, dass Vortreffliches mit einiger Beständigkeit oder Gewissheit geschaffen werde, denn dies ist nicht der Charakter des Zufalls. Allein die Regeln, nach denen ausserordentlich begabte Männer und solche, denen man Genie zuschreibt, arbeiten, sind entweder solche, welche sie durch ihre eigenen besonderen Beobachtungen entdecken, oder von so zarter Natur, dass es nicht leicht ist, dieselben in Worten auszusprechen, besonders da Künstler nicht sehr häufig darin geübt sind, ihre Gedanken in der Weise mitzutheilen. So vergeistigt diese Regeln scheinen mögen, und so schwierig es sein mag, dieselben schriftlich darzustellen, so erkennt und fühlt sie doch das Innere des Künstlers, und er arbeitet nach ihnen mit ebenso grosser Sicherheit, als wären dieselben, wenn ich mich so ausdrücken soll, auf dem Papier verkörpert. Es ist allerdings richtig, dass diese zarten Grundsätze nicht immer gleich den derberen Regeln der Kunst begreiflich gemacht werden können, aber es folgt hieraus nur, dass der Geist dahin geleitet werden sollte, um durch eine Art wissenschaftlichen Sinn diejenige Eigenschaft zu erkennen, welche blose Worte, besonders Worte von ungeübten Schriftstellern, wie wir (die Maler) es sind, nur unvollkommen darlegen können."

Auf solche Bahn zu leiten ist Alles, was diese Beispiele bezwecken. Es giebt noch viele andere, welche dem Schüler dienen können, für die Anschaulichkeit vielleicht bessere, und diese sollte er sich verschaffen oder Skizzen davon machen; denn nur dadurch, dass er seines Gegenstandes Meister wird, kann er hoffen, die Gemeinplätze in den Effecten, welche blos oberflächlich sind, zu vermeiden und eben, weil sie leicht erfassbar, von Jedem, dessen Urtheil ihm nicht die schwierige Wesenheit der Kunst erschliessen kann, benutzt werden.

Die Kunst in der Ausübung der Kunst zu verbergen, ist eine ihrer grössten Schönheiten; nur derjenige kann dies am besten, welcher dieselbe unter allen ihren Verschleierungen zu entdecken vermag. Ich muss aber in dieser Hinsicht den jungen Künstler warnen, dieses Streben nach dem Verschleiern, welches nur wenige Beschauer erkennen, nicht zu übertreiben; denn indem er trachtet sein Bild subtil zu machen, kann er Charakter, Einfachheit und Breite zerstören, Eigenschaften, welche auf Jeden wirken und Jedem gefallen.

*) Man darf nicht vergessen, dass Burnet 1827 schrieb, wo die Kunstwissenschaft noch sehr wenig entwickelt war.

# ANGULAIRE COMPOSITION.



*Fig. 1.*

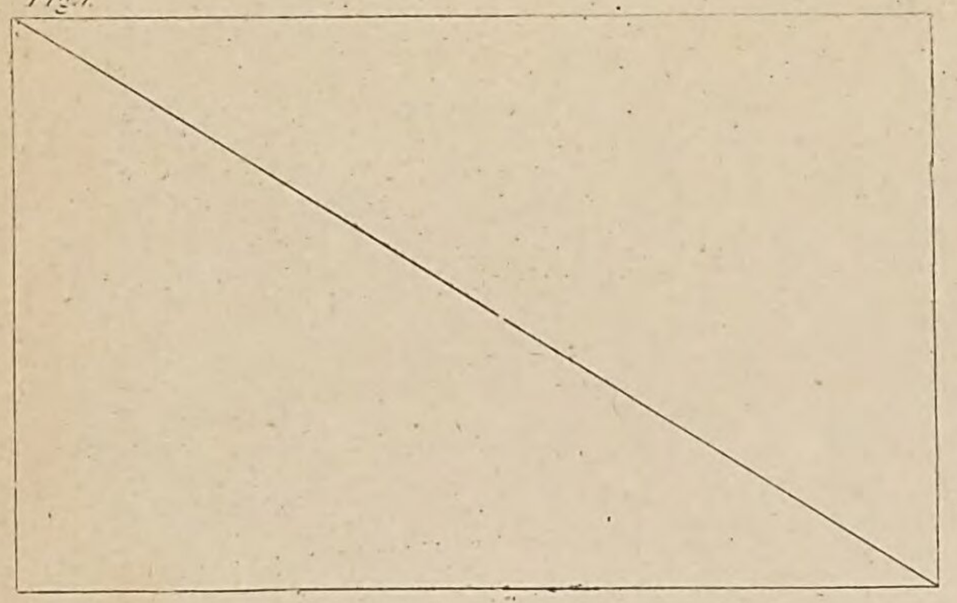


*Fig. 2.*

*Cuyp.*

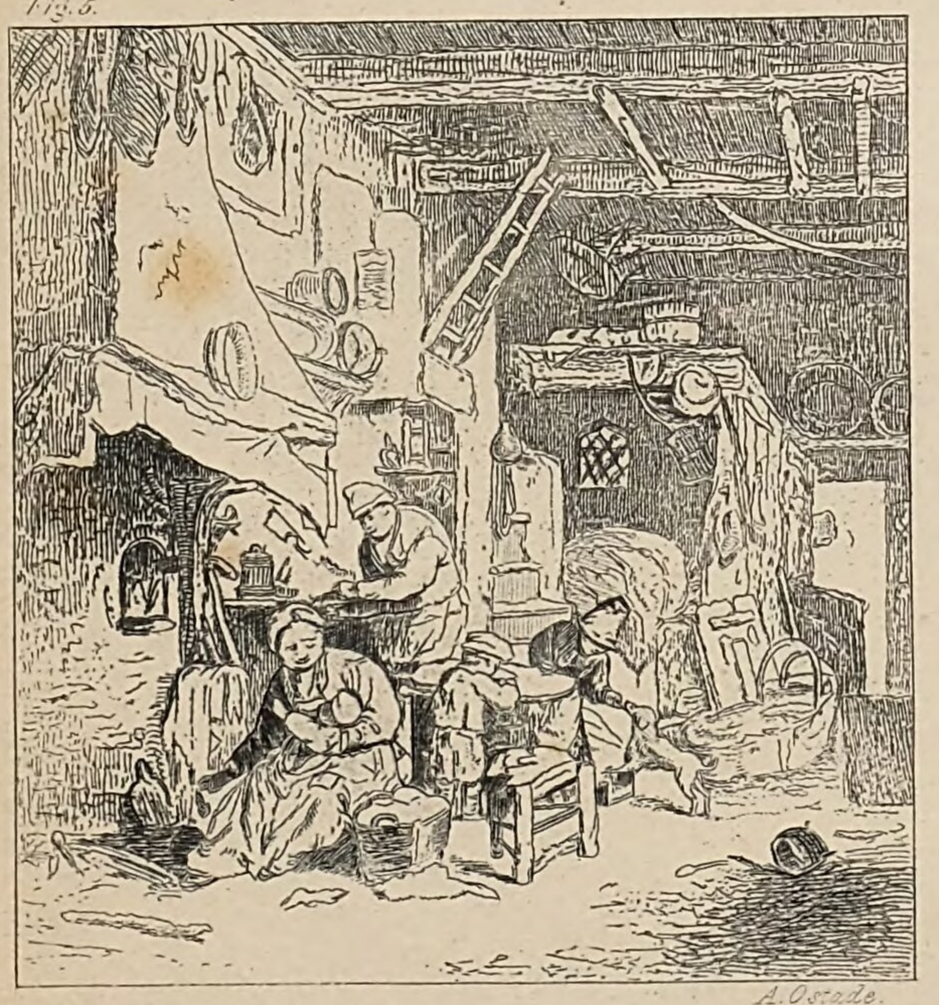
*Fig. 3.*

*P. Potter.*

*Fig. 4.*

*P. Potter.*

*Fig. 5.*



*A. Ostade.*

*Fig. 6.*

*Claude.*

Verlag v. A. H. Payne Reudnitz - Leipzig.

# Angulaire Composition

oder

## Composition nach geraden Linien und Winkeln.

### Erklärung von Platte I.

Fig. 1. Beim Beginne einer Composition ist es gebräuchlich, den Mittelpunkt des Raumes für den Zweck der Anordnung der Punkte, welche wir für den Stoff als von wesentlichster Bedeutung betrachten, zu bezeichnen; das Gemälde (die Tafel) in Hinsicht auf die Licht- und Schattenmassen einzutheilen, die Horizontlinie auszufinden und festzustellen etc. Diese Art der Anlage einer Composition wird oft durch den perspectivischen Effect einer Folge von Linien veranlasst, wodurch wir genöthigt werden, den Gesichtspunkt auf eine Seite des Gemäldes zu verlegen: oft von Gruppen, welche einen grossen Raum erfordern und durch eine Diagonallinie gehoben werden, wie in der Aufrichtung des Kreuzes von Rubens, oder von dem Lichteinfall, wie in der Kreuzabnahme dieses Meisters etc.

Fig. 2. Cuyp, welcher in den meisten seiner Gemälde (gewöhnlich Sonnenaufgang oder Sonnenuntergang darstellend) dieser Weise der Composition folgt, stellt den Beleuchtungspunkt auf den Schnitt des Horizonts, wodurch der entferntere Theil der Landschaft auf die natürlichste Weise sanft abgedämpft werden kann, indess die äussersten Theile seines Himmels, welche sich auf dem gegenüberliegenden Winkel befinden, die grösste Ausdehnung zeigen und mit dem dunklen Theile des Gemäldes verschmelzen und in der Färbung harmoniren. So wird das Auge über die ganze Composition bis zu dem Punkte geführt, wo die beiden Extreme zusammentreffen, das am meisten vorragende und das am meisten zurückweichende.

Bei der Composition nach dieser Grundlage (besonders wenn die Landschaft einen ausgedehnten Raum einnimmt) geben viele Künstler dem Schatten eine Richtung, welche mit den nach einem Punkt verlaufenden Linien contrastirt. Eine solche Benutzung der Schatten u. s. w.: "to antagonize" (wie der Engländer solches ausdrückt), oder für das Gleichgewicht, die Gegenwirkung und namentlich „Haltung“ (wie der Deutsche solches bestimmter fasst) herstellen, mag immerhin eine bessere Zusammenstimmung bewirken, opfert aber zugleich manche Vortheile; denn wir bemerken in vielen Gemälden von Cuyp, Rubens und Teniers, bei denen die Figuren, die Landschaft und der Horizont in derselben Compositionsweise behandelt sind, dass ein reicher und weicher Effect erzielt worden ist; die starken Lichter und Schatten zeigen sich kräftig auf einem Hintergrunde von Häusern, Bäumen etc., denen dadurch das Harte und Scharfe genommen wurde, dass ihre Ecken sich mit den Wolken oder dem Dunkelblau des Himmels mischen. Diese Verdoppelung der Linien, wenn ich es so ausdrücken darf, giebt dem Gemälde die reiche Fülle, welche wir, durch die mehrmalige Wiederholung der Umrisse hervorgebracht, oft in einer ersten Skizze bemerken. Diejenigen, welche der Meinung sind, dass, wenn auf solche Weise die ganze Composition auf einer Seite liegt, ein Mangel an Harmonie bewirkt wird, werden ihres Irrthums inne

werden, wenn sie bemerken, ein wie geringer Gegenstand das Gleichgewicht herstellt; denn da es losgelösst und den entferntesten Theilen gegenüber gestellt ist, gewinnt es eine zehnfache Bedeutung.

Fig. 3 u. 4. In diesen Compositionen hat Potter den Himmel als Hintergrund gebraucht, wodurch die hohen Lichter seiner Gruppen mehr Wirkung erhalten, die Gruppe selbst aber weniger hart und scharf erscheint, was bei dem berühmten Gemälde der „Stier“ der Fall ist, in welchem die Figuren gegen die Lichtseite des Horizonts gebracht sind. Wenn Täuschung und bedeutendes Relief bezweckt wurde, so hat er beides erreicht, jedoch auf Kosten einiger höheren Eigenschaften der Kunst, „Verschmelzung und Einheit“, wie es Reynolds ausdrückt, der Figuren mit dem Hintergrunde. Die Kunst ist gegenwärtig zu weit vorgeschritten, als dass wir uns mit gewaltsamen Contrasten zufrieden stellen liessen; und ein kleiner Theil der Gruppe, welcher sich scharf vom Hintergrunde abhebt, ist genügend, um dem Ganzen den Anschein natürlicher Wahrheit zu verleihen.

Fig. 5. Das Original dieser Skizze, eine kleine Radirung von Ostade, sollte im Besitz jedes Künstlers sein, der Schönheit der Anordnung von Licht und Schatten und der geschickten Weise wegen, in welcher dieselben mit einander verschmolzen sind. Wenn ich oben bemerkte, dass die Hauptmassen von Licht und Schatten bei Landschaften (sowohl in der Natur als bei den besten Meistern) sich gewöhnlich in dem Horizont oder dem oberen Theil des Gemäldes befinden, so will ich hier bemerken, dass bei Inneransichten (besonders bei solchen, welche nach diesem Plan construirt sind), die Sache in der Regel umgekehrt ist, da das Dach und der Hintergrund für die Schattenmasse und die Ruhe reservirt bleiben. Ostade entfaltet in seinen Compositionen ein solches Genie der Construction, dass seine Gemälde eine unversiegbare Quelle von Wohlgefallen und Studium für den Künstler bilden. In vielen seiner Werke ist die Kunst so vollständig verborgen worden, dass es schwer zu sagen wäre, ob seine Hintergründe oder Figuren zuerst componirt sind. Wir haben nicht allein Gegenstände, die in der natürlichsten und malerischesten Weise mit einander abwechseln, sondern auch die damit verbundenen Figuren stützen; hierdurch entsteht ein Ganzes mit den mannigfaltigsten Formen, in Grösse, Entfernung und Färbung verschieden. Wenn dies mit künstlerischem Urtheil angewandt wird, giebt es einen reichen und ungekünstelten Effect. Im Gegensatz hierzu finden wir in den Gemälden von Teniers oft eine Menge in eine Ecke geworfene Gegenstände, offenbar blos zu dem Zwecke, gemalt zu sein, welche indess, vermöge ihrer Situationen und ihrer malerischen Anordnung und der technischen Geschicklichkeit in der Ausführung eine Kraft, natürliche Genauigkeit und Schönheit gewinnen, die für prunkende Entfaltung solcher Vorzüge vollkommen entschädigt. Auch Teniers' Hintergründe sind ganz und gar von den Grundsätzen Ostade's abweichend; seine Figuren sind gewöhnlich von leeren Schattenpartien oder Halbtinten umgeben. Wenn eine Geschichte zu erzählen ist, bei welcher das Auge des Beschauers auf die Haupt- und Nebenpunkte des Ausdrucks und der Handlung geleitet werden muss, so ist diese Breite zulässig; aber Breite, wie Füseli richtig bemerkt, soll niemals den Anschein von Flachheit und Bedeutungslosigkeit haben. Es ist zu erwägen, dass in einer Kunstausstellung, wo es eine Menge von Gegenständen giebt, die unsere Aufmerksamkeit zerstreuen, diejenigen Gemälde am meisten gefallen, auf denen das Auge, der leeren Räume

Perspektive

die Verteilung von Staffagen Figuren, Gruppen
Bäumen Büsche von Vordergrund bis zum äußersten
Hintergrund kann in dreidimensionaler Richtung
ebenfalls im gold. Schnitt erfolgen wodurch
dann eigentlich die Tiefe des Terrains so zu sagen
gemessen werden kann wie durch Stereoskop, denn
es dürfte doch feststehen wie groß zum B. dem
menschlichen Auge ein Kamp od. Kirchturm erscheint
in einer Entfernung von etwa 30 m wie groß
dieser erscheinen muß in einer Entfernung
von 300 m od 3000 m. Siehe Stereoskop,
Messung im Kunstlichen Museum.

Wenn z. B. am 30 m ein Baum steht wie weit entfernt
nach dem gold. Schnitt muß eine ähnliche
Staffage od Baum Busch wie Groß im gold Schnitt
im Vergleich zu dem vorderen Baum in die
weite in der Ferne folgen. So wäre auch
der Wechsel von Licht u Schatten in die Tiefe
in entsprechender Verkleinerung im gold Schnitt
wie Wechsel von kalt u warm, komplimentär
u der Gegensätze zu ordnen. J. Kulterer

Auch die Komposition in der Farbe kann unter Berücksichtigung der Luftperspektive ebenfalls v. vom Vordergrund in die Tiefe Ferne sich kalt u warm u. in Kontrast farben wechseln J. Kulterer

*Fig. 1.*

*Claude.*

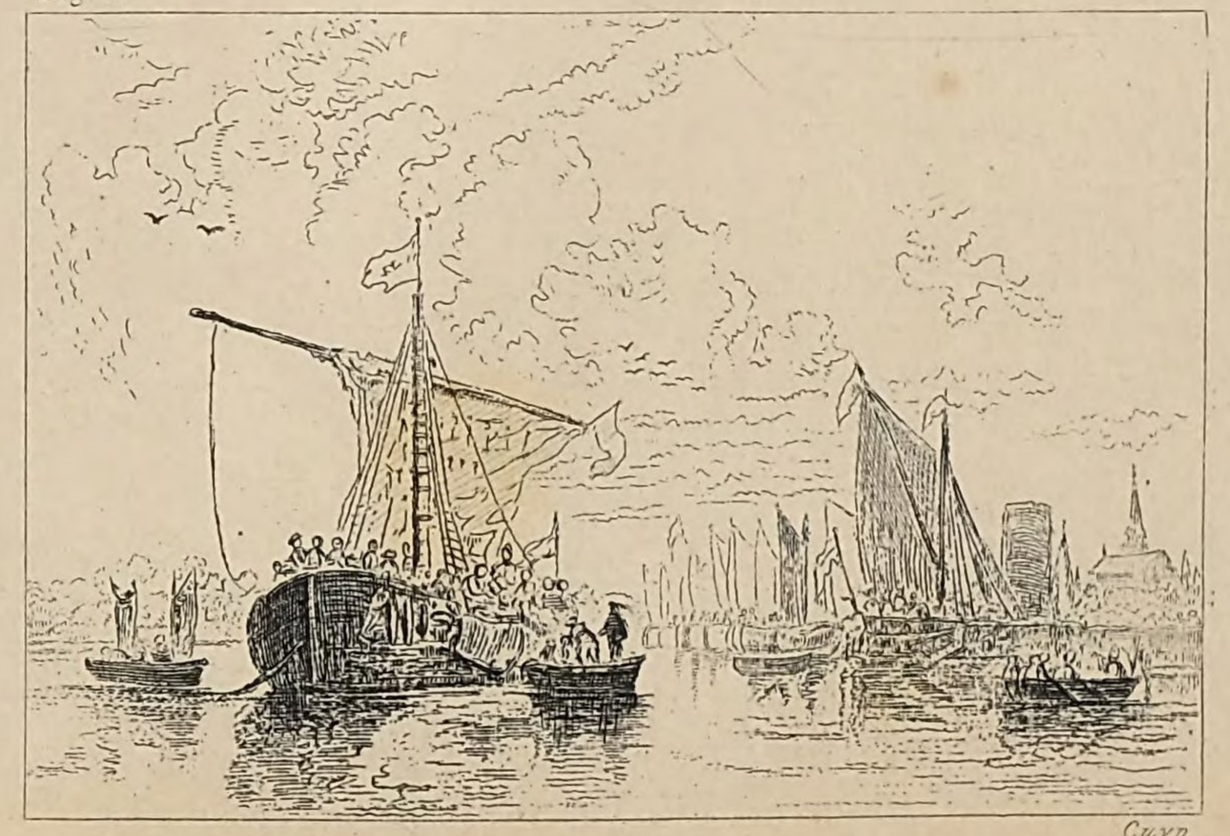
*Fig. 2.*

*Rubens.*

*Fig. 3.*

*P. De Laer.*

*Fig. 4.*



*Cuyp.*

Verlag v. A.H.Payne, Reudnitz – Leipzig.

wegen, ruhen kann; aber eben diese Gemälde sehen gleichmässig blank und kahl aus, wenn sie allein in einem Zimmer aufgestellt sind.

Fig. 6. Claude Lorrain (Gelée), zeigt in manchen seiner Compositionen sehr wenig Geschicklichkeit darin, seine starken Schatten dem Lichte gegenüber wirksam zu machen. Bei ihm erscheint dies oft als unmanierirte primitive Einfachheit; aber so dürfte solches bei einem Künstler von heute nicht angesehen werden. Wenn Claude für obigen Zweck eine Figur anwendet, oder seiner Entfernung eine zurückweichende Zartheit geben will, so sehen wir oft bei ihm ein tiefes Dunkelblau, welches dieselbe Farbe des entgegengesetzten Winkels des Horizonts herabstimmt und daher eine Vereinigung der beiden Seiten des Gemäldes bewirkt.

## Erklärung von Platte II.

Fig. 1. Da dies nur eine fernere Illustration der bei Platte I. bemerkten Regeln ist, so kann ich mich hier auf die in der Erklärung dieser Platte enthaltenen Winke beziehen. Ich möchte indess hier auf die Länge der Linie, durch die Figuren u. s. w. gebildet, hingewiesen haben, in soweit dadurch die perspectivische Wirkung, um das Auge in das Gemälde einzuführen, unterstützt wird, so dass diese Linie also die scheinbare Basis abgiebt, auf welcher das Gemälde ruht. Wenn die Sonne nahe dem Gesichtspunkte angebracht ist, sehen wir manchmal den Schatten zu demselben Zweck verwendet. Eine scharf gezogene gerade Linie ist auch, oft um Verschiedenheit und Abwechselung zu bewirken, nothwendig, und wenn keine architectonische Verzierung existirt, müssen wir solche, wie und wo wir können, erzielen.

Fig. 2. Rubens hat in dieser Landschaft die Linien der Wolken, Bäume und des Grundes und Bodens alle in dieselbe Richtung gelegt; und dadurch, dass er die Sonne nahe dem Gesichtspunkte anbrachte, nehmen die Schatten die gleiche Richtung an. Wenn die am meisten in die Augen springenden und scharfdunklen Partien des Vordergrundes von der Seite des Gemäldes losgelösst sind, so hat solches nicht nur eine weniger einförmige Erscheinung, sondern gewinnt Kraft durch die von beiden Seiten des Bildes einfallende Beleuchtung, wie wir bei der Abhandlung über Licht und Schatten finden werden. Die Lichter erhalten auch eine Kraft und ein Brillanz, wenn sie mit Dunkelheit umgeben sind und die Ausdehnung der Entfernung und die Folge der Linien nicht allzu oft unterbrochen werden.

Fig. 3. In diesem Bilde, „Jäger, am Morgen aufbrechend“, haben wir in der Hauptgruppe an sich schon eine vollendete Form, welche jedoch einen Theil des Ganzen bildet, das durch die beiden Hunde im Vordergrunde und durch den bemerkbarsten Hund der andern Gruppe sich rund abschliesst.

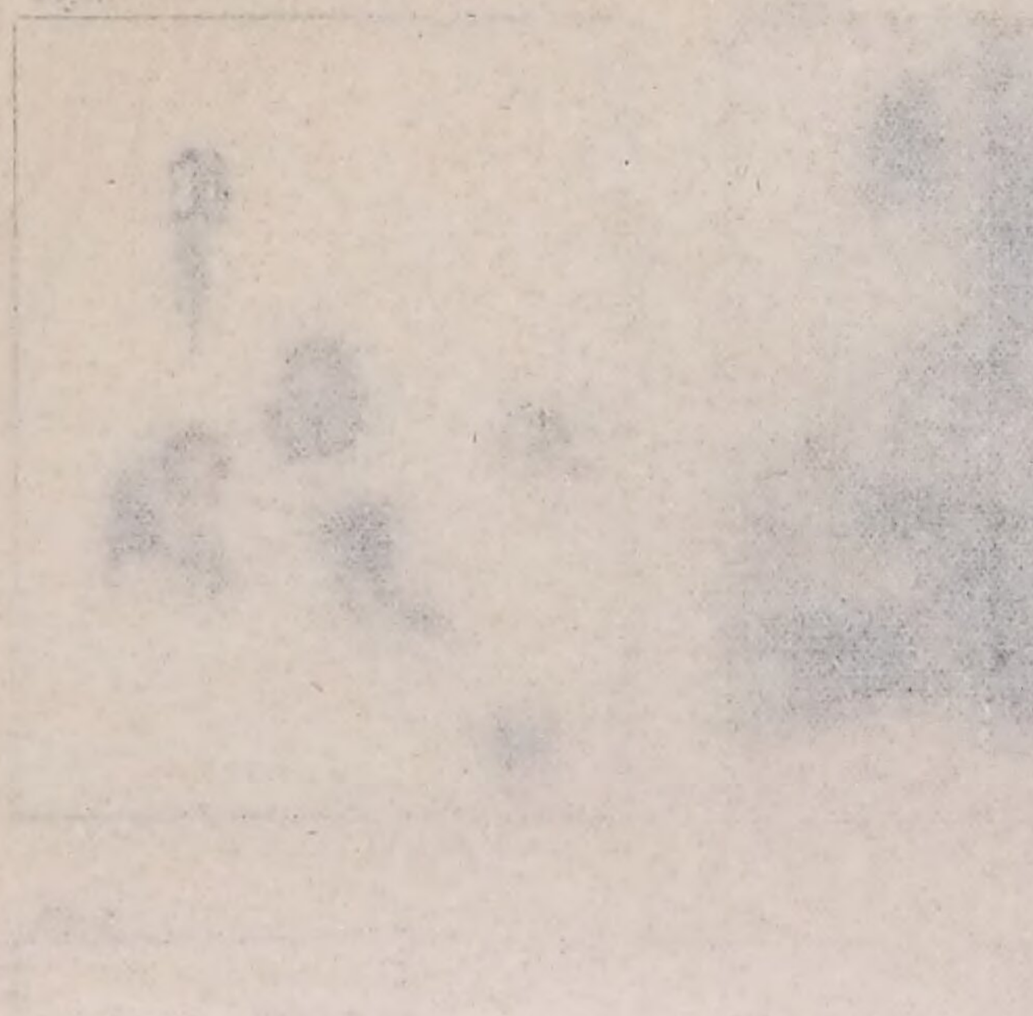
Da viele Künstler ungewiss darüber sind, in wie weit es den Regeln der Composition entspricht, in sich selbst fertig abgeschlossene Figuren als Theile einer Gruppe zu verwenden, so bemerke ich nur, dass, soweit sie die Form anlangen, ihre Bedenken nicht gerechtfertigt sind und bezüglich einzelner Theile sehen wir nicht nur Köpfe und Hände, vollendet in Form, Licht und Schatten, sondern wir finden, dass selbst ein Auge alle charakteristischen Schönheiten der Kunst besitzen kann. Die Anwendung hiervon in dem Wesentlichen wie Nebensächlichen findet sich bei jedem Gegenstande.

Ein Gegenstand muss nicht nur die Eigenschaften zu besitzen scheinen, welche ihm die Natur für ihre Zwecke und Zierde gegeben, sondern auch diejenigen, welche durch Erfahrung der besten, Schönes schaffenden Meister, gefunden wurde; dies giebt eine Quelle des höchsten Wohlgefallens und man sagt dann: treu der Natur und Kunst. Zum Beispiel wenn wir ein vom Licht abgewandtes Auge betrachten, so sehen wir eine Breite von Licht und Schatten; das Weisse, die Cornea, giebt eine Masse Licht, die Iris und Pupille eine Masse Schatten. Wir finden jedes derselben concentrirt und einen kleinen Theil des tiefen Dunkels und hellen Lichtes in Verbindung gebracht; das Licht, welches durch die Iris fällt, giebt ihr Durchsichtigkeit und dient als Reflexlicht, um die Schatten aufzuhellen; die wässerige Feuchtigkeit des Augenwinkels und am untern Augenlid giebt uns den Theil der feinsten Vollendung, welche dem Kunstwerke nöthig ist, wozu auch die schützenden Haare beitragen. Wir haben hier ein in sich fertiges Gemälde; richten wir aber unsere Aufmerksamkeit auf die Linien der Umgebung der Augenhöhle, so nehmen wir eine harmonische Verbindung und Ausdehnung der Lichter und Schatten wahr, wodurch die Härten gemildert und verschmolzen werden, und so wird das Auge ein Theil der Composition eines ganzen Antlitzes.

Fig. 4. Ich habe ein stufenweises Fortschreiten der hervorragendsten und dunkelsten Theile einer Composition gegeben, bis in diesem Beispiele der am kräftigsten erscheinende Punkt in die Mitte gebracht ist. In dem Original: „die Einschiffung des Prinzen von Oranien“ sind die beiden Hauptfiguren in starkes Roth und starkes Schwarz gekleidet und bilden die markirtesten Theile der Gruppe, und da sie in den Mittelpunkt und gegen den zurückweichendsten Theil und von Licht umgeben gestellt sind, hat ihnen Cuyp, obgleich sie nur einen sehr kleinen Raum des Gemäldes einnehmen, die grösste Bedeutung gegeben.

## Erklärung von Platte III.

Fig. 1. Der Plan der hier angenommenen Composition ist in der Form eines verschobenen Vierecks (Diamant- oder Carreauform), welche wir oft, entweder als geschlossene Gruppe, oder einen Theil eines umfassenderen Arrangements bildend, benutzt sehen. Beim Beginn einer Composition ist es, wie ich schon erwähnt habe, von Wichtigkeit, die für unsere Zwecke nöthigsten Punkte zu markiren; z. B. wenn eine Geschichte zu erzählen ist, werden die Köpfe und Hände, die Bestimmung der Handlung und der Ausdruck für die Vollendung der Form, oder der Beleuchtung zu einander in Beziehung gebracht, da durch solche Mittel das Auge des Beschauers auf den Anfang und Verlauf der Begebenheit geführt wird. Nach der Anordnung der Hauptpunkte erfordert das, was das „Secundaire“ genannt wird, die grösste Erwägung, sowohl für die Wiederholung der Linien, Ausdehnung der Form, oder der Führung von Licht und Schatten. Zuweilen muss man eine zweite oder dritte Gruppe für das bessere Verständniss der Geschichte einführen, wodurch man natürlich nach der Richtung geleitet wird, die den grössten Spielraum gewährt; oft erfordert die Hauptgruppe einen beträchtlichen Theil des Grundes für eine Masse von Schatten, jenseits welcher ein markirter Punkt erforderlich ist, um ein Bindeglied zwischen den Figuren und dem Hintergrunde herzustellen. Dadurch, dass dieser Punkt als der stärkste einer secundairen Gruppe von Gegenständen behandelt wird, entweder durch Grösse, Licht oder Schatten, wird das Auge in die entferntesten



Verlag v. A. H. Payne, Reudnitz-Leipzig

einer
nöthigsten
und Hände
in Beziehung gebracht, da durch
Verlauf der Begebenheit ge
das, was das „Secundaire"
lung der Linien. Ausdehnung
muss man eine zweite oder
gewährt; oft erfordert die
von Schatten, jenseits
zwischen den Personen

Fig. 1.

Fig. 2.

A. Ostade.

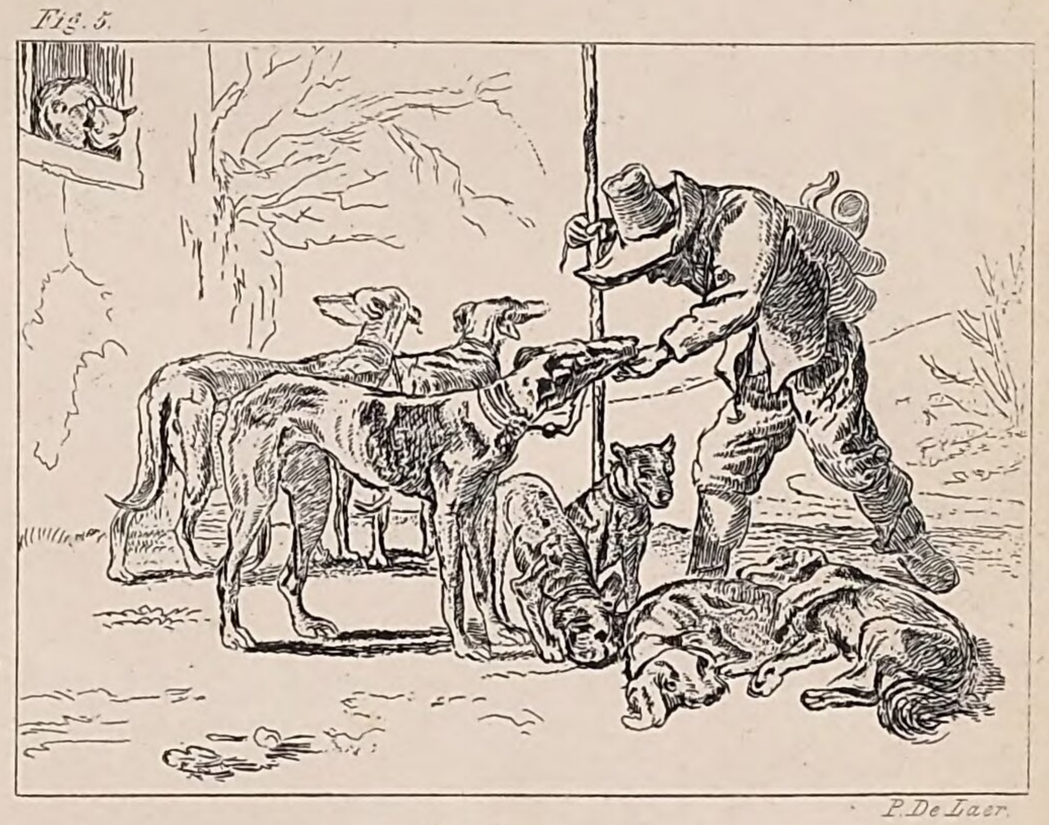
Fig. 3.

J. Burnet.

Fig. 4.

Terburg.

Fig. 5.



P. De Laer.

Fig. 6.

Metzü.

Fig. 7.

Rembrandt.

Verlag v. A.H. Payne Reudnitz – Leipzig.

Umstände eingeführt, welche zu Theilen des Ganzen werden, da die Hauptgruppe zu der Vollendung ihrer Form, der Ausdehnung des Lichtes oder der Wiederholung der Farben sich auf diesen Punkt stützt.

Fig. 2. In den nach diesem Plane construirten Zeichnungen (besonders der holländischen Schule) finden wir in der Regel den unteren Theil der Form stark ausgedrückt, entweder durch Färbung, oder durch Licht auf dunklem Grund oder umgekehrt; dies giebt der Gruppe einen festen Grund und ermöglicht es dem Künstler, die anderen Gegenstände ihrer Lage nach, sowie hinsichtlich der Entfernung vom Auge festzuhalten. Ich wünsche besonders den Schüler hierauf aufmerksam zu machen, da versucht worden ist, einen Lehrsatz, auf der Lehre von den Gesichtslinien ruhend, aufzustellen, nämlich dass Gegenstände, sowie sie von dem Mittelpunkte des Gemäldes entweder seitwärts oder nach dem Grunde hin zurückweichen, einen Theil ihrer Stärke von Licht, Schatten und Farbe verlieren müssen. Dies ist weder natur- noch kunstgemäss. Wenn der Stoff solche untergeordnete Gegenstände erheischt, beraubt treue Kunst dieselben ihrer natürlichen Kraft keineswegs durch Entziehung ihrer Lichter, Schatten und Farben; sie lässt dieselben nur durch den sie umgebenden Grund weniger ins Auge fallen oder substituirt andere Gegenstände, welche weniger den Blick fesseln.

Fig. 3. Indem die Umstände, aus denen die Begebenheit hervorgeht, auf einen wirksamen Punkt (der Situation, der Kraft oder der Färbung nach) concentrirt und mit unmittelbar bekannteren Gegenständen, welche am meisten ihren Effect verstärken, umgeben werden, erklärt sich das Bild auf einen Blick, was einen der schärfsten Unterschiede zwischen Malerei und Poesie bildet, da die letztere eine Kreisbewegung macht, um die Entwickelung des Knotens zu verbergen und die Aufmerksamkeit gespannt zu erhalten, während die erstere augenblicklich Anfang und Ende der Geschichte zeigt. Ich will nicht behaupten, dass die Umstände stets diesen Mittelpunkt fordern, ebensowenig, dass die Hauptperson immer diesen Mittelpunkt einnehmen soll, aber da es nützlich ist, die Ursache ihrer Handlung und ihres Ausdruckes klar zu machen, so hat die Hauptperson nach meinem Dafürhalten den ersten Anspruch auf Berücksichtigung.

Fig. 4 und 6. Platte IV. Fig. 5. Wir haben hier das höchste Licht in Berührung mit dem tiefen Dunkel in schärfster Manier in dem Knie und Bein der fallenden Figur, dem Arm des schreibenden Mannes und dem Kopfe des Christkindes. Wenn dies, ohne die Breite des Lichtes zu beeinträchtigen, geschehen kann, ist es von der grössten Wirkung, sowohl um der Gruppe Körper und Rundung zu geben, als auch deswegen, weil solches uns Mittel giebt, die hervorspringendsten und am meisten zurückweichenden Theile in ihrem Verhältnisse zu einander fest zu halten. Ich weiss sehr wohl, dass die Behandlung von Licht und Schatten oft das Aufgeben dieses Grundsatzes erheischt; wo wir aber ohne ein solches Opfer unsern Zweck erreichen können, hat es immer das natürlichste Aussehen. Viele zufällige Zusammenstellungen und schönen Effecte in der Natur entstehen nicht nur durch ihre gute allgemeine Form und malerische Anordnung von Licht und Schatten, sondern auch dadurch, dass die hervorragendsten Punkte oft durch eine Combination von scharf abgeschnittenen Linien gehoben werden, sowie durch starke Schatten und Lichter, oder durch den Contrast localer Farben, und fallen deshalb dem Künstler als für das Malen ge-

eignet ins Auge, da er diese Eigenschaften häufig bei den besten Künstlern angewandt findet. Nur unter solchen günstigen Umständen kann der Künstler mit der Natur in die Schranken treten, und da er nur auf einer flachen Tafel arbeitet, so ist er berechtigt, sich jedes Vortheils zu bedienen, den die Hülfe der Wissenschaft zu gewähren vermag. In der wissenschaftlichen Anordnung von Gegenständen, wobei denselben zu gleicher Zeit das Aussehen ihrer natürlichen Zufälligkeit gewahrt bleibt, liegt eine der Vollkommenheiten der Kunst.

Da die besten practischen Anweisungen sich von zufälligen natürlichen Combinationen herleiten, deren schneller Wechsel die Möglichkeit des Skizzirens nicht zulässt, so sollte der Geist an die regelrechteste ja sogar an eine mechanische Methode für das Arrangement der Ideen gewöhnt werden: damit wir augenblicklich fähig sind, zu entscheiden, inwiefern die Effecte, welche wir gewahren, auf einer besonderen Form beruhen, auf einer besonderen Anordnung von Licht und Schatten, oder auf der Art und Weise, in welcher die warmen und kalten Farben mit einander verbunden sind. Indem wir so die Effecte auf ihre eigenthümlichen Ursachen zurückführen, versichern wir uns der Hauptpunkte als einer Art von kurzen Notizen, um das Gedächtniss zu leiten und zu unterstützen. Dies Verfahren giebt zugleich ein Verbindungsmittel zwischen den Anschauungen des Auges und dem urtheilenden Geiste ab, wie solches weder durch die rascheste Skizze, noch durch die gelehrteste Abhandlung für sich allein erzielt werden wird. Zuerst mag dies schwieriger erscheinen, wie solches in der That der Fall ist; aber einige Anstrengungen werden den Schüler von der Anwendbarkeit des Verfahrens überzeugen, besonders da die Effecte, welche ihm als die am meisten malerischen in die Augen fallen, in den meisten Fällen zugleich die einfachsten sind.

Fig. 4. Die auf dem Fussboden liegenden Karten in diesem Bilde zeigen die Ursache des Streits an und die aus einem anstossenden Gemach eintretende Figur deutet den Lärm an, welcher gewöhnlich solche Balgereien begleitet. Da hier eine Moral eingeführt ist, so werde ich in dieser, übrigens für meinen Zweck irrelevanten Rücksicht, einige wenige Bemerkungen machen. Wenn sich in einem Bilde eine Moral ausgedrückt findet, so ist dies gewiss ein grosser Vorzug, vorausgesetzt, dass wir durch die Niedrigkeit derselben nicht abgestossen werden, wie solches bei den Darstellungen von Trunkenheit u. s. w. bei manchen Gemälden der holländischen Schule der Fall ist, oder wenn unser Geschmack nicht durch eine affectirte Empfindung beleidigt wird, wie diese sich in vielen Werken aller gegenwärtigen Schulen findet. Die Moral darf niemals den höheren Forderungen an ein Gemälde Eintrag thun. In früherer Zeit waren die Darstellungen von Lastern als eindringliche Sittenlehren nothwendig; als aber die Menschheit aufgeklärter wurde, wurde sie für ihre Besserung auf Bücher, nicht auf Gemälde, angewiesen. Abgesehen davon, soll der Maler sich stets erinnern, dass er für die höheren und nicht für die niedrigen Classen malt; und da sein Beruf darin besteht, Vergnügen und nicht schmerzliche Empfindungen zu verbreiten, so wird ihn eine geringe Bekanntschaft mit der Gesellschaft überzeugen, dass Menschen aller Stände Unannehmlichkeiten genug haben, oder Veranlassung geben, um sich mit ihren Mitmenschen zu verfeinden, ohne an ihren Wänden Darstellungen aufzuhängen, welche geeignet sind, das Eine oder das Andere dieser Empfindungen noch zu

*Fig. 1.*

*Terburg*

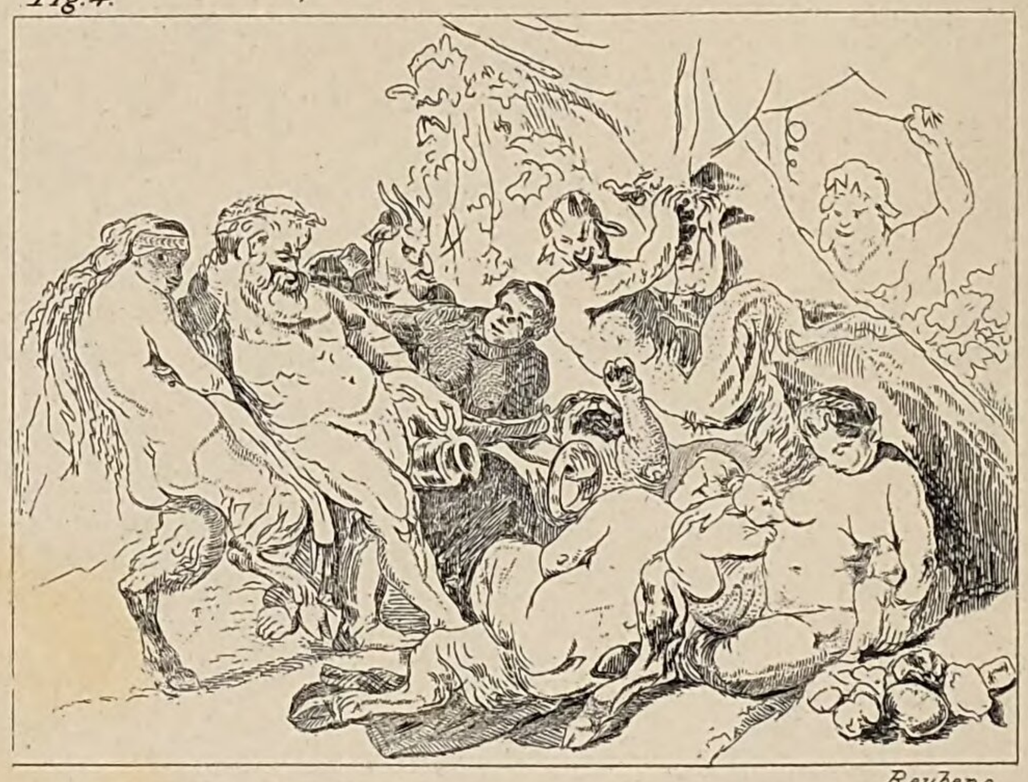
*Fig. 2.*

*A. Ostade.*

*Fig. 3.*

*P. De Laer.*

*Fig. 4.*



*Reubens.*

*Fig. 5.* *Corregio.*

Verlag v. A. H. Payne, Reudnitz - Leipzig.

wiederholt, und

Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 4.

Fig. 5.

Verlag v. A.H. Payne, Baudruck. Leipzig.

verschärfen. Trägt der Künstler diesen Betrachtungen keine Rechnung (wovon wir täglich Beispiele sehen), so führt dieser Mangel seiner Werke zu dem Ignoriren derselben, welches er selbst, der Künstler, dem Mangel an Förderung der Kunst überhaupt zuschreibt. Darstellungen tragischer Scenen, obgleich solche eine hohe Moral oder Empfindung in sich schliessen, haben hier (in England) wenig Gönner gefunden; ob dies nun daher rührt, dass diese Art von Gemälden dem Charakter der Nation nicht entspricht, welche, obwohl den tragischen Darstellungen auf der Bühne nicht abgeneigt, doch keine Lust hat, sich eine stete Begleitung solcher Art zu wählen, oder daher, dass es nur wenig Kenner giebt, deren Empfindungen vollständig durch die Anschauung der hohen Kunst in Anspruch genommen werden — das ist eine Frage, welche hier abzuhandeln nicht der geeignete Ort ist. Die Sache selbst aber ist unwidersprechlich.

Fig. 6. Da diese Composition nur aus einer einzelnen Figur besteht, so muss ich hier die Methode andeuten, welche Metzu anwandte, um die Figur zu einem Theile des Ganzen zu machen, besonders da wir andere Platten zu besprechen haben, wenn wir über Licht und Schatten und Färbung abhandeln. Die Figur ist in Schwarz und Weiss gekleidet, welches in schärfster Weise in Verbindung und in Contrast kommt. Das Schwarze ist durch den Hut wiederholt und durch den schwarzen Marmor des Fussbodens zerstreut; das Weisse steht in Bezug zu dem weissen Marmor des Fussbodens und ist in der weissen Wand in eine Masse gesammelt. Der Teppich, welcher roth und von warmen Farben ist, die durch einen Wachsstock in den Lichtern verstärkt werden, ist durch die Rückenlehne des Stuhles wiederholt und durch die Aussenseite des Fensters in der Ecke des Gemäldes gehoben, welches in einem blassen Roth gemalt ist. Die Formen entsprechen einander und sind mit derselben Einfachheit wiederholt, und der Gemälderahmen an der Wand dient, da er schmaler als der Fensterrahmen ist, zugleich zur Unterstützung des perspectivischen Effects, ebenso ist die Befestigung der Fensterflügel in der Composition nicht bedeutungslos. Darin, dass man eine Zeichnung ihrer Grundlage nach von den Unterstützungen derselben abhängig macht, besteht die Regel für Einheit und Harmonie. Aber da ich gegenwärtig die Aufmerksamkeit des Schülers nur auf die Anordnung der Form und desjenigen Theils der Composition zu richten habe, welcher aus der Wiederholung und Verbindung der Linien entsteht, so will ich hier eine gute Manier (unter andern) bezeichnen, welche darin besteht, genau die Punkte der Grundlage zu bestimmen, die nothwendig durch natürliche Umstände bedingt werden, und zugleich die Gruppe so zu entwerfen, dass diese Punkte für die Composition die grösste Bedeutung gewinnen. Dies giebt oft dem Ganzen den charakteristischen Stempel der Naturwahrheit.

Fig. 7. Wir haben hier den tiefdunkeln Punkt in Berührung mit dem lichten Grunde in schärfster Manier, welches sich natürlich daraus erklärt, dass derselbe am meisten vorspringt; und da dies das Innere eines grossen Trinkbechers ist, so bezeichnet es vielleicht den Anfang der Geschichte ebenso gut, als irgend ein anderes Mittel.

## Erklärung von Platte IV.

Fig. 1. Da ein Umriss nur einen schwachen Begriff von dieser Anordnung giebt, so will ich erwähnen, dass die vier Lichtpunkte in den oberen Hälften der beiden Figuren

(welche von einem blassen Gelb sind), dem weissen Hunde und einer hellen Wand über dem Kamine bestehen, welche letztere mit einem schwarzen Pulverhorn in Berührung gebracht ist.

Fig. 2. Ostade's Gemälde haben die besonders schätzbare Eigenschaft, sich in der Entfernung gut auszunehmen und dadurch die Aufmerksamkeit des Beschauers zu fesseln. Wenn wir in der Nähe untersuchen, so finden wir, dass dies durch eine bestimmte Masse von Licht hervorgebracht ist, etwa durch Anwendung einer weissen Wand, des Himmels u. s. w. Seine Köpfe und Hände bilden eine Anzahl lichter Stellen in einer Masse von Halbtinten, und werden noch mehr durch die Einführung blauer und dunkler Draperien gehoben; dies erfordert viele Aufmerksamkeit, damit diese Stellen eine angenehme und bestimmte Form erhalten, um Verwirrung zu vermeiden. In Ostade's Werken ist dies leichter gemacht, da er selten eine besondere Geschichte mit der Anordnung zu verbinden hat. Seine Gemälde rufen mir eine Stelle von Hervey ins Gedächtniss, welche wie die Sprache eines Malers klingt, so vollkommen stimmt sie zu den Grundsätzen, nach denen Ostade seine Werke construirt. Von den Sternen redend, sagt Hervey: Bei einer oberflächlichen Untersuchung bemerkt Ihr keine Regelmässigkeit und Genauigkeit in der Stellung der Himmelskörper; sie erscheinen als ein glänzendes Chaos, ein durcheinander geworfener Haufen strahlender Kugeln, weder geordnet noch nach Linien sich bewegend; aber was Verwirrung scheint, ist Regelmässigkeit; was einen Anschein von Nachlässigkeit hat, ist in Wirklichkeit das Resultat der meisterhaftesten Erfindung.

Fig. 3. P. de Laer hat während seines langen Aufenthaltes unter den italienischen Malern die meisten seiner Werke, gewöhnlich den niederen Regionen der Kunst angehörend, nach den regelrechtesten und strengsten Grundsätzen ihrer grössten Compositionen construirt. Da diese Regelmässigkeit von Einigen für unvereinbar mit der Nachlässigkeit der Anordnung erachtet wird, welche sie für das Malerische für nothwendig halten, so will ich einige Bemerkungen über diese Theorie machen. Ich halte sie für falsch und unhaltbar, wenn auf die Wirkungen der Natur angewendet; denn wir finden bei dieser die Einführung und Darlegung der schönsten Erscheinungen und Effecte in den geringsten und unbedeutendsten ihrer Werke nach denselben Gesetzen, welche ihre Formen bei den Erhabensten regeln. Abernethy sagt: „Dasjenige Werk wird als das Resultat tiefer Ueberlegung mit Bewunderung und Wohlgefallen betrachtet, welches in seinen Theilen complicirt, jedoch einfach in seinen Wirkungen ist, wo eine Verschiedenheit der Effecte erscheint, welche von einer Grundregel ausgehend gleichmässig ihre Wirkung üben." Wenn wir uns auf die grossen Meister der Poesie beziehen, so finden wir, dass die Idyllen des Theokritos nicht weniger regelmässig, als die Iliade des Homer sind; oder die Georgica und die Eclogen des Virgilius als die Aeneide. Die englischen Idyllen haben eine wohlgefällige Wirkung verfehlt, nicht wegen der Regelmässigkeit ihrer Construction, sondern ihrer Unwahrheit wegen, da Sprache und Scenerie nicht diejenigen der Natur sind.

Ich verwahre mich hier gegen die Annahme des Schülers, als wenn ich meinte, dass in seinen Darstellungen niedriger Natur eine grobe, ordinaire Auffassung das richtige sei; er muss uns solche Scenen so darstellen, dass sie als durch einen zarten, geschmackvollen, künstlerischen Geist wiedergeboren erscheinen, welcher die blose Natur angenehmer, nicht aber abstossend macht.

In den Werken der besten Maler in den niedrigeren Zweigen der Kunst giebt es zahllose Beispiele von dieser Regelmässigkeit. Selbst Wouverman, dessen weiche und delicate Färbung der strengen Regelmässigkeit der Form nicht zu entsprechen scheint, hat Vorzüge durch Anwendung derselben errungen; seine besten Gemälde sind auf die einfache Construction seines Nebenbuhlers basirt. Einer regelmässigen Form kann allemal genügend Willkürliches durch das Mittel von Licht und Schatten gegeben werden; und wenn für diesen Zweck P. de Laer's Gemälde die Eigenschaft von Licht und Schatten zu entschieden abgegrenzt besitzen, so müssen wir uns erinnern, dass durch sein Malen auf dunklem rothem Grunde (wie es damals bei vielen Italienern gebräuchlich war) seine Werke sehr oft schroff aussehen; die dick aufgesetzten Lichter haben der Einwirkung des Grundes widerstanden, indess die Halbtinten sich in den Schatten verlieren und verschwimmen.

Da der Schüler Gelegenheit haben wird, die hier gegebenen Zeichnungen mit den bezüglichen Kupferstichen zu vergleichen, so will ich erwähnen, dass ich in den meisten italienischen Stichen, welche ich mit den Originalgemälden verglich, die charakteristischen Punkte oft nicht genugsam beachtet fand. Den hohen Lichtern fehlte die Wirkung, entweder weil die Schatten der gehörigen Tiefe und Ruhe entbehrten, oder durch die Einführung der Luftperspective (die bei den grossen Meistern sowohl der venetianischen als italienischen Schule selten leitende Bedeutung ausübt), oder endlich wegen der Manier, in welcher die tiefen Schatten und hohen Lichter in Berührung gebracht sind. Ich glaube, dass bereits genug über Kupferstecherei geschrieben worden ist; ich bin auch nicht dagegen, dass man sie als eine freie Uebersetzung betrachte. Die Schönheit der Linien ist vielleicht der einzige Ersatz, den die Stecher für die fehlende Farbe geben können; aber es ist gewiss nicht zu viel gefordert, dass ein starkes Roth oder Blau, wenn auch mit Linien verziert, seiner eigenthümlichen Tonstufe, sowohl was das Mass des Lichtes oder die Hervorbringung der Schatten betrifft, gemäss behandelt sei. Diese Fehler scheinen durch die Betrachtung des Gemäldes bei halber Beleuchtung entstanden zu sein, um Lichter und Schatten leichter zu entdecken; eine sehr falsche Methode: denn in solchem Falle werden die hervortretendsten und zurückweichendsten Farben ähnlich gemacht.

Fig. 5. Wie in Fig. 2 können wir hier wahrnehmen, dass diese Form auf die Anordnung der ganzen Gruppe Einfluss übt; wir haben hier die Köpfe als nach demselben Princip componirt, und sich einander in einer Einfachheit wiederholend, welche, mit Sicherheit, nur den besten Malern zu Gebote steht. Ich habe erwähnt, dass Regelmässigkeit eine Eigenschaft ist, die man in den höchsten Werken der Malerei findet; aber hieraus zu schliessen, dass Regelmässigkeit die Grösse des Kunstwerks bilde, würde ebenso abgeschmackt sein, als zu behaupten, Unregelmässigkeit bilde das Malerische desselben.

# Circulaire Composition

oder

## Composition nach gekrümmten Linien.

Wir kommen jetzt zu der Besprechung der circulairen Form der Composition, welche für die höchsten Regionen der Kunst der Einfachheit und des Umfassenden ihres Schwunges wegen geeignet ist; für die niedrigsten Zweige aber, da sie für die Zwecke von Licht und Schatten geschmackvoll angewandt werden kann.

### Erklärung von Platte V.

Fig. 1. In diesem Carton haben wir ein vortreffliches Beispiel dieser Compositionsform. In dieser Zeichnung hat eine genaue Anschliessung an den Grundplan dem Gemälde einen entschiedenen Charakter verliehen. Bei Raphael scheint dies stets von der grössten Wichtigkeit gewesen zu sein; seine unbedeutendsten Compositionen haben stets eine feste, geschlossene Form, wodurch sie sich empfehlen. In dieser Zeichnung steigen die Figuren stufenweise von den Seiten zu der Mitte des Bogens im Vordergrund herab, welches den Beschauer alle angewandten Figuren sehen lässt; um diese Anordnung zu stützen, hat Raphael die Apostel auf einen erhöhten Platz gestellt; und indem er die Hauptfigur derselben in den Mittelpunkt brachte, ihnen diejenige Wichtigkeit gegeben, deren sie sonst durch die Verkleinerung beraubt worden wären. Die Regelmässigkeit der Gruppe wird noch erhöht durch die Theilung derselben in sieben Figuren auf jeder Seite und keine ausser Ananias und Sapphira begehen eine Handlung, die nicht wiederholt würde. Auf so einfache Weise hat Raphael erreicht, nicht allein die Geschichte zu erzählen, sondern auch die Umstände, welche ihr vorangingen und folgten. Diese Regelmässigkeit wird dem Schüler als besonders für religiöse Gegenstände geeignet erscheinen; aber wenige Versuche, solcher Gleichmässigkeit eine andere natürliche Ursache zu geben, werden ihn veranlassen, mit dem Dichter auszurufen:

„In diesem Kreise geht nur er allein!“

Da ich Gelegenheit haben werde, von der Wiederholung der Form zu reden, welche nicht weniger für die Erzielung der Harmonie, als für die Wiederholung der Farben nothwendig ist, so will ich hier die Aufmerksamkeit des Schülers darauf lenken.

In Compositionen, welche viele Figuren enthalten, ist eine Wiederholung der Form und Handlung oft unerlässlich; eine einzelne Figur ist in solchem Falle zu unbedeutend, um der Handlung Gewicht zu geben und ist auf die nächsten für Unterstützung angewiesen, ebenso wie in der Färbung eine Farbe von der nebenstehenden für Schatten oder Breite abhängig gemacht wird. Aber abgesehen davon, dass sie in solcher Ausdehnung Bedeutung erhält, verlangt die Harmonie, dass eine volle Handlung als zertheilt und durch die ganze Gruppe verbreitet erscheint. Beim Schreiben ist dies gewöhnlich der Fall und der Leser ist für eine Scene durch das, was vorhergegangen ist, vorbereitet. Diese Einfachheit und harmonische

Fig. 1

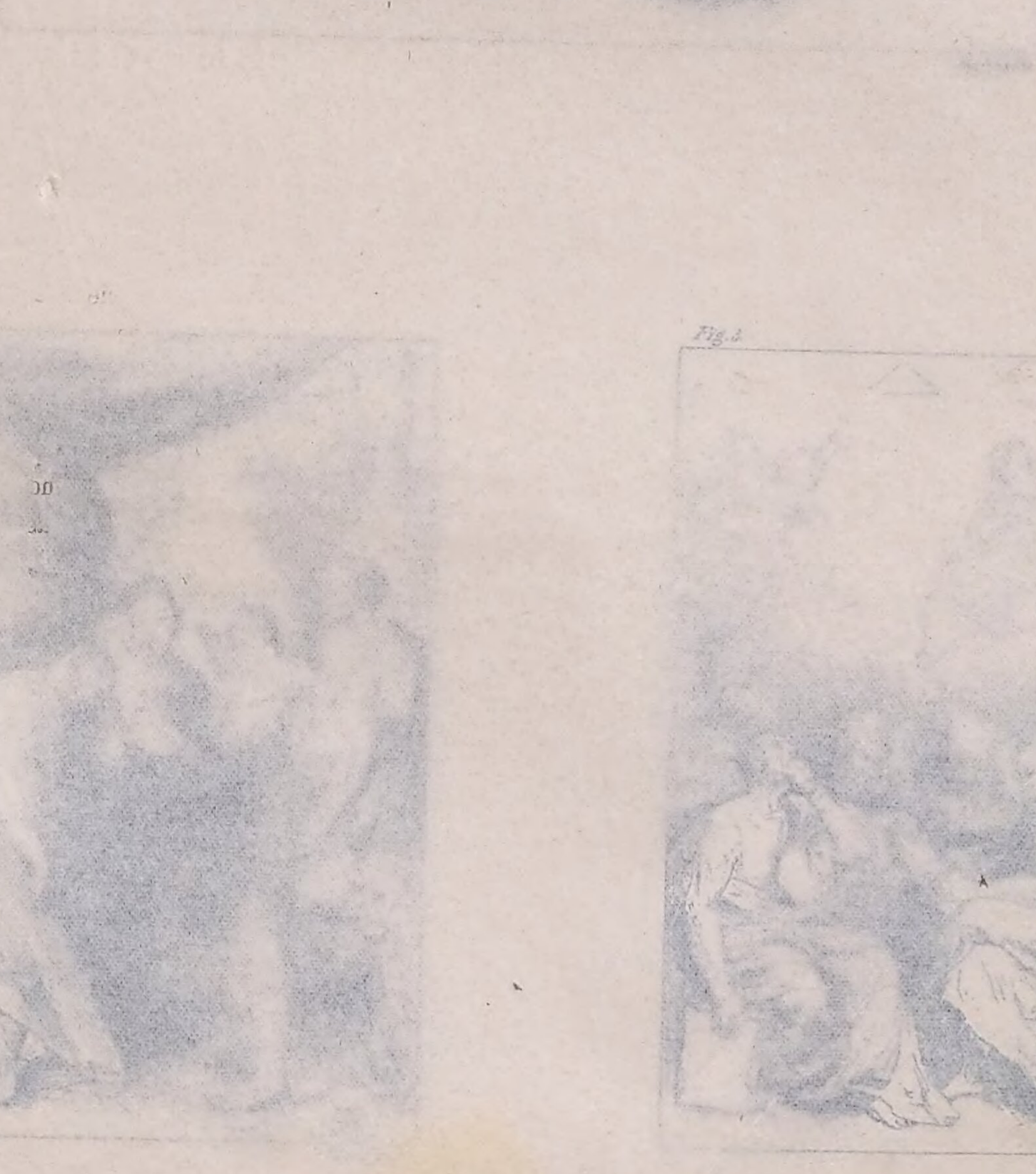


Fig. 2

Guido

verliehen. Bei Raphael
sein; seine unbedeutendsten
wodurch sie sich empfehlen.
Seiten zu der Mitte des Bogens im
Figuren sehen lässt; um
Platz gestellt; und
Wichtigkeit
Die Regelmässigkeit
Figuren auf jeder
Haltung,
dass eine volle
Beim Schreiben ist dies gewöhnlich der Fall
übergegangen ist,

# CIRCULARE COMPOSITION.

*Fig. 1.*

*Raffaelle.*

*Fig. 2.*

*Corregio.*

*Fig. 3.*

*Guido.*

Verlag v. A. H. Payne, Reudnitz - Leipzig.

# CIRCULARE COMPOSITION.



*Fig. 1.*

*Reubens.*

*Fig. 2.*

*B. West.*

*Fig. 3.*

*Rembrandt.*

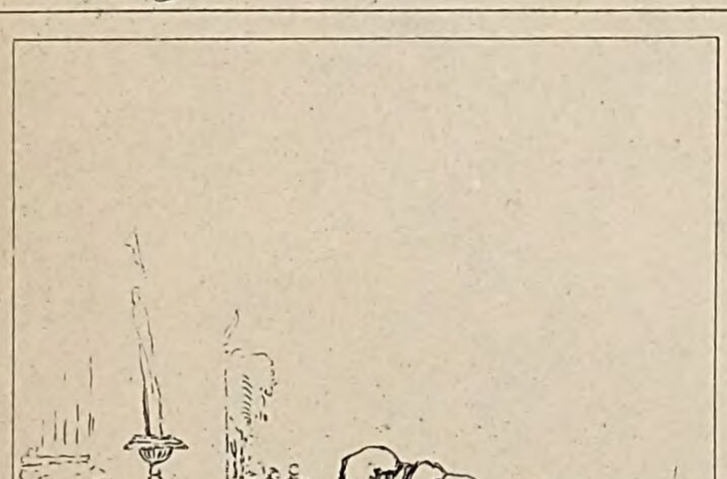


*Fig. 4.* *Domenichino.*

*Fig. 5.* *Raffaelle.*

Verlag v. A. H. Payne, Reudnitz - Leipzig.

Verbindung findet sich in der Natur, in der Antike, in den besten italienischen Meistern und in manchen der Holländer, besonders bei Ostade. Man trifft sie aber selten in der französischen Schule, welche mit Vorliebe plötzliche Contraste und vereinzelte Handlung, Licht und Färbung anwendet.

Fig. 2. In Scenen im Freien ist diese circulaire Form der Anordnung oft das einzige Mittel, welches wir besitzen, um eine Masse von Schatten hervorzubringen, welche der Gruppe für den malerischen Gesichtspunkt so nothwendig ist. Es ist mir bekannt, dass einige Bildhauer das Arrangement ihrer Figuren durch Rücksicht auf die malerische Wirkung von Licht und Schatten zu verschlechtern meinen, was einem Maler um so unerklärlicher erscheint, da Bildhauer nicht das Mittel der localen Farben besitzen, um solche hervorzubringen. Mit der Bildhauerei haben wir es jedoch nicht zu thun, ich will nur erwähnen, dass solche Argumente den Correggio nicht geleitet haben. Die malerischesten Anordnungen in Form, Licht und Schatten sind in seinen grandiosesten Compositionen zu finden. Wir haben hier sechs in der ungleichsten Manier placirte Köpfe der Zahl nach; der Schatten ist verstärkt durch die dunkelblaue Kleidung der Jungfrau und die beiden hervorspringenden Punkte der lichten Gewandung der Magdalena und der stark rothen des heiligen Hieronymus, aber dies Gemälde ist nicht weniger vollendet als dasjenige „der Kirchenlehrer“ (Fig. 3), auf welchem die sechs Köpfe in der regelmässigsten Weise geordnet sind, rund um den Altar und einen an jeder Seite, zum Zwecke, die obere und untere Hälfte des Gemäldes zu scheiden: die Berathung der Gottesgelehrten und die ausdrucksvolle Vision des Gegenstandes ihrer Untersuchungen. Die hervorstechendsten Punkte in diesem Werke sind dieselben, wie in Fig 2, die Figur mit dem Buche in starkem Roth und die andere in Weiss.

## Erklärung von Platte VI.

Fig. 1. In diesem Bilde entfaltet Rubens die ungezwungene Leichtigkeit eines grossen Meisters, der eine solche Zeichnung nur als eine Unterhaltung betrachten konnte. Die Manier, wie die Figuren mit einander verschlungen sind, die Art der Bewegung, um die hervorspringenden und zurückweichenden Punkte zu unterstützen und die Schnelligkeit, womit sich das Ganze zu bewegen scheint, sind der Aufmerksamkeit des Künstlers würdig.

Fig. 2. Der Schüler möge dies bewundernswürdige Bild West's, „Tod des Generals Wolfe“, mit Fig. 4, „Tod des heiligen Hieronymus“ vergleichen, da Domenichino dieselben Mittel gebrauchte, um seine Masse von Schatten in die Mitte der Gruppe zu bringen und mit dem Lichte der Hauptfigur zu vereinigen.

Fig. 3. Da ich Gelegenheit haben werde, über die Beispiele dieses grossen Meisters für Licht und Schatten an dem geeigneten Orte zu reden, so wäre es unpassend, hier eine Bemerkung über denselben zu machen, wo er, wie Milton sagen würde, „seiner Strahlen beraubt“ erscheint. Ich bemerke hier indess, dass er durch den Gebrauch von untergeordneten Mitteln oft die Schönheiten der Composition zerstört, welche zu heben die Pracht seiner Lichter so vollkommen geeignet ist.

Fig. 5. Da die Vorzüge dieser Composition von jeder Kritik gepriesen wurden — ein geeigneter Gegenstand, um die Macht der Beredsamkeit zu entfalten — werde ich nur einige praktische Anmerkungen darbieten. Raphael lässt die Hauptfigur der untern Gruppe,

ein interessantes junges Frauenzimmer, sich vom Grunde vermöge eines hohen warmen Lichtes abheben, welches scharf gegen die Schatten absticht, die durch einen blauen Mantel mit dem Lichte in Berührung stehen. Dadurch, dass sie sich an die Apostel wendet und auf den Besessenen zeigt, sind beide Seiten vereinigt, und die Figuren sind so mit einander verbunden, dass das Auge der runden Kette folgt, bis dasselbe zu den hervorspringendsten Punkten, den Händen und dem Fusse des Apostels mit dem Buche gelangt. Die Jünger drücken ihre Unfähigkeit aus, den Knaben zu heilen und indem zwei von ihnen nach dem Berge deuten, verweisen sie das Volk auf Christum, welcher sich dorthin zurückgezogen hatte, um zu beten. Dies ist die Anordnung; aber nicht allein durch den Ausdruck, oder die Aufstellung seiner Figuren behauptet Raphael seinen Rang in der Kunst, sondern auch wegen der kühnen und originellen Auffassung seines Stoffes. Er hat hier die Vision der Verklärung in der erhabensten Weise entfaltet und indem er seine Figuren — gleich dem Geiste, welcher im Himmel heimisch ist — sich von der Erde erheben lässt, drückt er ihnen den Stempel unsterblicher Wesen auf. Herrlich sagt Fuseli: „sie steigen auf gleich einer Flamme“; wäre es nicht zu metaphorisch, hätte er auch sagen können: „gleich einer lebenden Flamme, von einem Opferaltare aufstralend und zu Gott aufsteigend.“

## Erklärung von Platte VII.

Es ist nicht allein nothwendig, dass eine Gruppe Höhlungen zur Aufnahme von Schatten, sondern auch Vorsprünge besitze, auf denen das Licht ruht, sowie eine gute Hauptform in den Umrissen, wodurch sie begrenzt wird; eben so sollen die Figuren mit einander auf eine solche Weise verbunden werden, um gleichsam den Beschauer mitten unter sie zu führen. Sie müssen so erscheinen, dass sie Platz haben, auf welchem sie stehen können, und jede Figur muss die, der Entfernung von dem Auge entsprechende Stellung haben. Desshalb ist eine aus der Verbindung der concaven und convexen Linien gebildete Form oft als die einfachste und zweckmässigste und als diejenige angewandt worden, welche die grösste Mannigfaltigkeit von Vorzügen besitzt. Dass sie so allgemein gebraucht wird, kann uns nicht mehr auffallend erscheinen, wenn wir sie sowohl für die Regelmässigkeit Raphaels wie für die Unregelmässigkeit Rembrandts anwendbar finden.

## Erklärung von Platte VIII.

Fig. 1. In diesem Werke, „Die Landung König Karl's II.“, hat West die Hauptfigur in die Mitte des Gemäldes gestellt. Indem er seine Composition auf dem nächsten Punkte beginnt, setzt er seine Gruppe fort, bis sie in der Entfernung endigt. Weder in der Stellung des Helden, noch in der Form der Gruppe scheint er seine Kenntniss der Regeln zu verbergen. Er hat den nahen Punkt mit dem Schatten zusammengestellt und denselben durch das Frauenzimmer, welches der Knabe begleitet, verstärkt, da sie in tiefes Schwarz gekleidet sind. Wenn dies sich scharf vom Grunde abhebt, wie solches in Fig. 2 der Fall ist, ermöglicht es uns, die andern Figuren besser an ihren Plätzen zu halten, als durch die Verminderung der Kräftigkeit ihrer Schatten oder Farben.

Fig. 2. „Herde im Regen nach Hause zurückkehrend“. In dieser Composition fällt das Hauptlicht auf den convexen Theil der Gruppe und die Tiefe des Schattens wird durch die

ein interessantes plastes Verhältniss, und vom Grade vorzüge eines hohen warmen Lichtes zu bieten, welches [illegible] gegen die Schatten absticht, der Engel einen blauen Mantel mit dem Lichte in [illegible] Gegensatz, dass sie sich an die Apostel wendet und auf den Rosenstock stützt, der durch [illegible] vereinigt, und die Figuren sind so mit einander verbunden, dass [illegible] bis dasselbe an den hervorspringendsten Punkten, den Köpfen und den Füssen des Apostels mit dem Rocke gelangt. Die Jünger drücken ihre Empfindung, die sie fühlen zu haben und indem zwei von diesen nach dem Berge deuten, verweisen sie das Volk auf Christum, welcher sich dorthin zurückgezogen hatte, um zu beten. Dies ist die Anordnung, aber nicht allein durch den Ausdruck, oder die Anlage seiner Figuren bekundet Raphael seinen Rang in der Kunst, sondern auch eigen der höhern und edleren Auffassung seines Stoffes. Er hat hier die Vision der Verklärung in der scharfsinnigsten Weise entfaltet und indem er seine Figuren — gleich dem Geiste, welcher so [illegible] ist — sich von der Erde erheben lässt, deutet er diese den Gruppen unterirdischer Wesen auf. Herrlich sagt Forkel: „sie steigen auf [illegible] einer Flamme, wie es nicht so metaphorisch, hätte er auch sagen können: „gleich einer von den Flammen, von einem Opferaltare aufsteigend und zu Gott aufsteigend."

## Erklärung von Platte VII.

Es ist nicht allein nothwendig, dass eine Gruppe Höhlungen zur Aufnahme von Schatten, sondern auch Vorsprünge besitze, auf denen das Licht ruht, sowie eine gute Anordnung in den Umrissen, wodurch sie begrenzt wird; eben so sollen die Figuren nur einander, auf eine solche Weise verbunden werden, um gleichsam den Beschauer mitten unter sie zu führen. Sie müssen so erscheinen, dass sie Platz haben, auf welchem sie stehen können und jede Figur muss die, der Entfernung von dem Auge entsprechende Stellung haben. Deshalb ist eine aus der Verbindung der concaven und convexen Linien gebildete Form oft als die einfachste und zweckmässigste und als diejenige angewendet worden, welche die grösste Mannigfaltigkeit von Vorzügen besitzt. Dass sie so allgemein gebraucht wird, kann uns nicht mehr auffallend erscheinen, wenn wir sie sowohl für die Regelmässigkeit Raphaels wie für die Unregelmässigkeit Rembrandts anwendbar finden.

## Erklärung von Platte VIII.

Fig. 1. In diesem Werke, „Die Landung König Karls II." hat [illegible] in die Mitte des Gemäldes gestellt. Indem er seine Composition auf [illegible] beginnt, setzt er seine Gruppe fort, bis sie in der Entfernung endigt. [illegible] lung des Helden, noch in der Form der Gruppe scheint er seine [illegible] verbergen. Er bez den nahen Punkt mit dem Schatten zusammengedrängt und denselben durch die Vorsprünge, welches der Kunde bepleicht, vermehrt, so wie in tiefes Schwarz gekleidet sind. Wenn [illegible] ist, erscheinen die [illegible] Vorstellung des Kostüms [illegible]

Fig. 2. [illegible] In dieser Composition fällt das Halbdunkel auf den convexen Theil der Gruppe und die Tiefe des Schattens wird durch die

*Fig. 1.*

*Raffaelle.*

*Fig. 2.*

*Rembrandt.*

Verlag v. A. H. Payne, Reudnitz - Leipzig.

Localfarben der Gegenstände, welche in demselben angebracht sind, vergrössert. Die Ziege im Vordergrunde ist mit dem Uebrigen durch weisse Blumen, an einem Erlenbusche befindlich, verbunden, welche in blossem Umrisse nicht gut ausgedrückt werden können. Diese Zeichnung ist nach einem Gemälde meines verstorbenen Bruders gefertigt, dessen Geist und Geschmack in ländlichen und Hirtenstücken ihm in der englischen Schule einen ehrenvollen Platz sichern.

Fig. 3. Ist eine Wiederholung derselben Form.

## Erklärung von Platte IX.

Diese Platte besteht aus Wilkie's bewundernswerther Composition: „Der blinde Geiger", dem „Gruss der Elisabeth an die Jungfrau" von Rembrandt, und einem „Tanz" von Ostade. Ich überlasse es dem Schüler, die verschiedenen Formen zu untersuchen, nach denen diese Gemälde componirt sind.

Indem er die Köpfe nach einer Form der Anordnung, die Erscheinung der ganzen Gruppe nach einer andern zweiten, den Hintergrund nach einer dritten Form und so weiter bis zu den Nebenpunkten entwirft, wird (vorausgesetzt, dass diese Formen sich gegenseitig unterstützen) seine Composition nicht allein künstlerisch reich ohne Verwirrung werden, sondern auch die der Natur eigenthümliche Abwechselung erhalten. Schöne Zusammenstellungen in der Natur werden oft erscheinen, als wenn sie sich jeder Regel entzögen; denn sie sind nach jeder Richtung der theoretischen Prüfung vollkommen. Alle ihre Mannigfaltigkeiten gehen von einer geraden und einer gekrümmten Linie aus. Ein urtheilsvolles Arrangement von Gegenständen, welche diese verschiedenen Formen besitzen, giebt einem Gemälde die höchste natürliche Erscheinung und Wahrheit, nur muss der Künstler sofort Alles, was ihm als unschön erscheint, ausschliessen. In der Färbung sind schroffe Tinten erlaubt, um die Harmonie in den andern Farben zu erreichen; und das malerischeste Arrangement hängt oft von der Anwendung von Formen ab, die in anderer Rücksicht hässlich genannt werden dürften.

Da ich die Ausdrücke „schönes und gefälliges, oder angenehmes Arrangement" gebraucht habe, so lasse ich eine Bemerkung darüber folgen, in welchem Sinne dies geschehen ist. Unter einem schönen Arrangement verstehe ich die künstlerische Anwendung der Regeln auf eine Weise, die den gewöhnlichen Beobachter fesselt und in ihm die Empfindung des Wohlgefallens erregt, welches bei dem nach Gefühl und Geist gebildeten Beschauer sich steigert (nicht vermindert) durch das Erkennen der Ursachen, wodurch dasselbe hervorgebracht wird. Zum Beispiel: eine schöne Erscheinung in der Natur berührt die Empfindung des Wilden wie des Philosophen angenehm; aber der Maler, dessen Leben dem steten Wetteifer mit der Natur zur Hervorbringung gleicher Effecte gewidmet ist, empfindet ein unendlich stärkeres Entzücken, indem er der Entfaltung ihrer Reichthümer folgt, die für die übrige Welt „ein versiegelter Springquell und ein verschlossenes Buch sind." Daher muss in der Kunst ein schönes Arrangement eine Auswahl und Zusammenstellung jener Formen, Lichter und Farben sein, welche den gleichen Effect wie in der Natur hervorbringen, und der Geschmack des Künstlers zeigt sich darin, diesen Effect durch die Abwesenheit dessen zu erhöhen, was nach der Erfahrung das Gegentheil hervorbringt. Würde eine Untersuchung

über die von den grossen Meistern angewandten Mittel die angenehmen Empfindungen eines Künstlers vermindern, anstatt sie im höchsten Grade zu begünstigen, so würde derselbe das beklagenswertheste Wesen sein; aber es ist das Entgegengesetzte der Fall, da er durch diese Mittel ein Alphabet erlernt, welches ihn befähigt, die Sprache der Natur zu verstehen. Es kann vorausgesetzt werden, dass ich im Forschen nach einem so höchst wünschenswerthen Object alle die Werke durchgesehen habe, welche geschrieben sind um Schönheit und Geschmaak zu definiren und welche versuchen, mit einer Linie die unendliche Mannigfaltigkeit und Allgegenwart zu umfassen, wodurch die Natur zu einer Quelle des Wohlgefallens für alle Nationen der verschiedensten Bildungsstufen wird; aber da ich Streit über diesen Gegenstand vermeiden will, der, wie wir oft finden, durch die scharfsinnigsten Wahrheiten nur noch dunkler wird, so will ich nur erwähnen, dass, soweit dies Malerei betrifft, die Verfasser vieler dieser Werke einen unverzeihlichen Fehler begangen haben. Künstler ziehen gewöhnlich die Meinung ungeschulter Kinder den Bemerkungen der gelehrtesten Philosophen vor, deren Vorschritte in anderen Wissenschaften ihre Unwissenheit in der Kunst nur zu steigern scheinen. Habe ich meine Meinung dem Künstler hinlänglich deutlich gemacht, so bin ich zufrieden. Andern sie verdeutlichen, würde eben so schwierig sein, als dass diese sie uns erklären sollten. Der Geist muss durch das Mittel des Auges, nicht durch das Ohr seine Ausbildung empfangen haben, um die Fähigkeit zu besitzen, solche Ideen zu begreifen oder sich der Kraft zu erfreuen, dieselben zu ihrer originalen Quelle in der Natur oder in die Natur selbst, zum Zeugniss der Wahrheit derselben, zurückzuführen.

Bevor ich schliesse, muss ich mich noch wegen der Gedrängtheit und Kürze dieser Bemerkungen entschuldigen. Ich bitte den Leser, stets die Platten nachzusehen, da dies das einzige Mittel ist, um mich verständlich zu machen. Malerei ist ein praktischer Zweig der Philosophie und kann nur dadurch klar werden, dass sie den Beobachtungen des Auges entspricht, ebenso den Reflexionen des Geistes; dies ist vielleicht eine Ursache, warum soviel über diesen Gegenstand geschrieben worden ist, ohne dass diese Wahrheiten, welche die Schriftsteller zu demonstriren wünschten, hinlänglich einleuchtend gemacht worden wären.

Ich habe sorgfältig alle Wiederholung vermieden, da es nothwendig sein wird, das ganze Feld nochmals zu begehen, wenn ich über Licht, Schatten und Farben zu sprechen komme; und auch manche Bemerkungen, welche hier als fehlend erscheinen werden, dort ihre Stelle finden, da sie jenen Abtheilungen dieses Werks angehören.

Ich muss den jungen Künstler davor warnen, als seien diese Formen des Arrangements zur Nachahmung gegeben. Ich wollte ihn mit den Vortheilen bekannt machen, welche die einzelnen Compositionen besitzen, damit er, wenn er solche für seine eigene Erfindung anwendet, auf diese oder ähnliche Vortheile Rücksicht nehmen möge. Eine Zeichnung, welche nichts als Neuigkeit besitzt, um sich zu empfehlen, ist eine Täuschung, keine Composition. Der Schüler kann nur durch Theorie hoffen, mehr zu erreichen, dafern er durch die Belehrung das Auge aufgeklärt hat. Eine Hauptursache, welche die Kunst in Dunkelheit einhüllt, ist die Kritik, von Denjenigen ausgeübt, deren Ideen über diesen Gegenstand unklar sind; — die Welt von ihrem Einflusse zu befreien, ist vielleicht nie möglich, aber der Künstler selbst muss **frei** sein!

# Vorwort.

„Die höchste Vollendung der Arbeit ist umsonst, wenn nicht zu gleicher Zeit die Breite von Licht und Schatten bewahrt ist.“
Reynolds.

In folgendem, die Führung von Licht und Schatten behandelnden Theile werde ich dieselbe Methode, wie sie der erste Theil zeigt, befolgen: zwanglos meine Winke zu ertheilen, ohne solche durch Raisonnement zu einer regelrechten Abhandlung zu verbinden. Abwechselung ist dem Geiste von Natur angenehm, und wird derselbe durch eine Folge von Gemälden in solcher Weise geführt, dass deren Vorzüge bezeichnet und erklärt werden, so ist der Zweck der Belehrung erreicht. Es ist hier von keiner systematischen Belehrung die Rede; dasjenige, was dem Leser nützlich erscheint, wird er sich selbst durch eine Folge von Betrachtungen deutlich machen, die kürzer sind, als die kürzesten, welche man niederschreiben könnte, wogegen die längsten Dissertationen für den Beweis der Bedeutung oder den Nutzen des Unbrauchbaren unnütz sind.

Ich habe so viel als möglich die Effecte auf ihre ersten Ursachen zurückzuführen gesucht, wie solche in verschiedener Weise bei den verschiedenen Künstlern, welche dieselben benutzten, wirksam geworden sind. Ob diese Künstler durch Regeln oder den Nachahmungsinstinct geleitet wurden, können wir nicht bestimmen, auch ist es nicht meine Absicht, eine Theorie aufzustellen, wo der Schüler eine bessere Methode hat, die ihm als Führer dienen kann. Möge der Schüler indess sich stets erinnern, dass in der Malerei wie in andern Dingen die Worte des Dr. Johnson Anwendung finden: „Die zufälligen Zusammenstellungen verschiedener Methoden werden durch den Wechsel, aus welchem sie hervorgingen, verändert, aber die gleichförmige Einfachheit ursprünglicher Eigenschaften gestattet weder eine Steigerung, noch duldet sie eine Verminderung.“

Breite im Bilde
X (da die halben Lichter für Verbreiterung
XX
Verbreiterung fehlen = Verbindung fehlen.

# II.

# PRACTISCHE WINKE

UEBER

# LICHT UND SCHATTEN IN DER MALEREI.

Bevor wir zur Untersuchung von Licht und Schatten in ihren verschiedenen verwickelten Verhältnissen schreiten, erscheint es richtig, einige der augenfälligeren und von selbst einleuchtenden Verbindungen hervorzuheben, für deren besseres Verständniss ich solche in fünf Theile: Licht, Halblicht, Mitteltinte, Halbdunkel und Dunkel theile.

Wenn ein Gemälde hauptsächlich aus Licht und Halblicht besteht, so werden die Schatten mehr Kraft und Schärfe haben; ohne die Unterstützung von starker Färbung jedoch um ihm Festigkeit zu geben wird das Bild matt aussehen. Wenn ein Gemälde vorzugsweise Dunkel und Halbdunkel besitzt, so werden die Lichter brillanter erscheinen; aber sie bekommen leicht das Ansehen von Flecken, da die halben Lichter für ihre Verbreiterung und Verbindung fehlen, und das Stück ist in Gefahr, düster und schwerfällig zu werden. Besteht dagegen ein Bild der Hauptsache nach aus Mitteltinten, so werden die dunkeln und lichten Theile zu einer gleichmässigeren Haltung gelangen können; aber der Gesammteffect läuft Gefahr flach und bedeutungslos zu werden.

Licht und Schatten sind fähig, sehr verschiedene Wirkungen hervorzubringen; aber die hauptsächlichsten sind: Relief, Harmonie und Breite. Durch das erste ist der Künstler in den Stand gesetzt, seinen Werken die Bestimmtheit und die solide körperliche Erscheinung der Natur zu geben. Das Zweite ist das Resultat einer Vereinigung und eines Zusammenstimmens eines Theils mit den andern, und das Dritte, eine durchgehende Breite, ist die nothwendige Begleiterin der Ausdehnung und Grösse.

Eine scharfsinnige Behandlung dieser drei Eigenschaften findet man in den besten Gemälden der italienischen, venetianischen und niederländischen Schule, und sie erfordern die aufmerksamste Prüfung des Schülers. Denn giebt er zuviel Relief, so bringt er einen harten, trockenen Effect hervor; bei zu grosser Zartheit und Verschmelzung der Theile ent-

# DIE LICHTER UND SCHATTEN IN DER MALEREI

Licht und Schatten sind fähig, sehr verschiedene Wirkungen hervorzubringen, je nachdem sie Relief, Harmonie und Breite. Durch das erste ist der Gegenstand gegeben, in den Werken die Bestimmtheit und die solide körperliche Darstellung der Natur zu geben. Das Zweite ist das Resultat einer Vereinigung und eines Zusammenstimmens aller Theile mit den andern, und das Dritte, eine durchgehende Breite, ist die nothwendige Bedingung der Ausdehnung und Grösse.

Eine vollkommene Verbindung dieser drei Eigenschaften findet man in den besten Gemälden der venetianischen und niederländischen Schule, und sie erfordern die vollkommenste Thätigkeit des Schülers. Denn giebt er zuviel Relief, so bringt er einen [illegible] bei zu grosser Zartheit und Verschmelzung der Theile ent-

*Fig. 1.*

*B. West.*

*Fig. 2.*

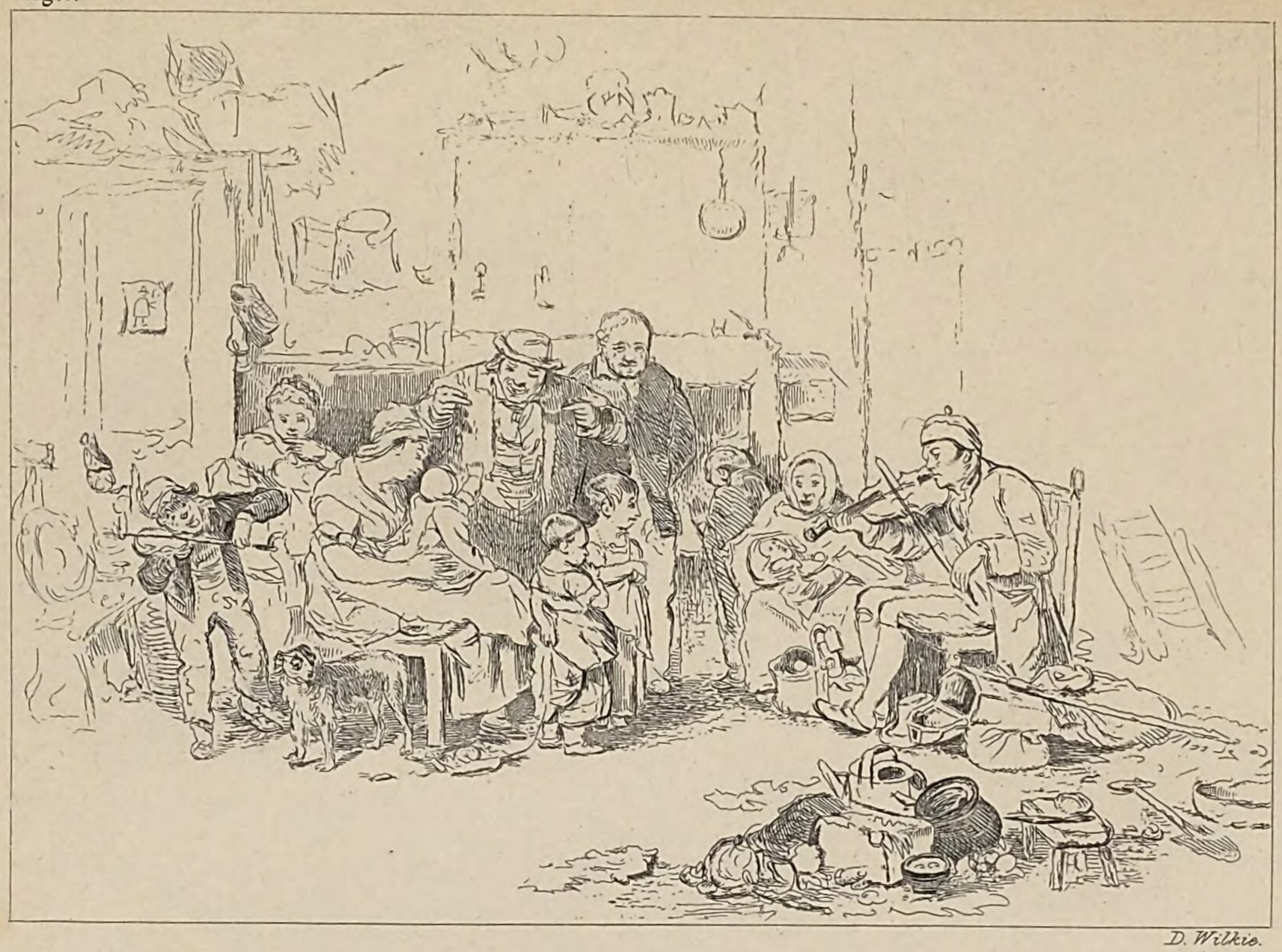
*Jas Burnet.*

*Fig. 3.*

*Jn.e Burnet.*

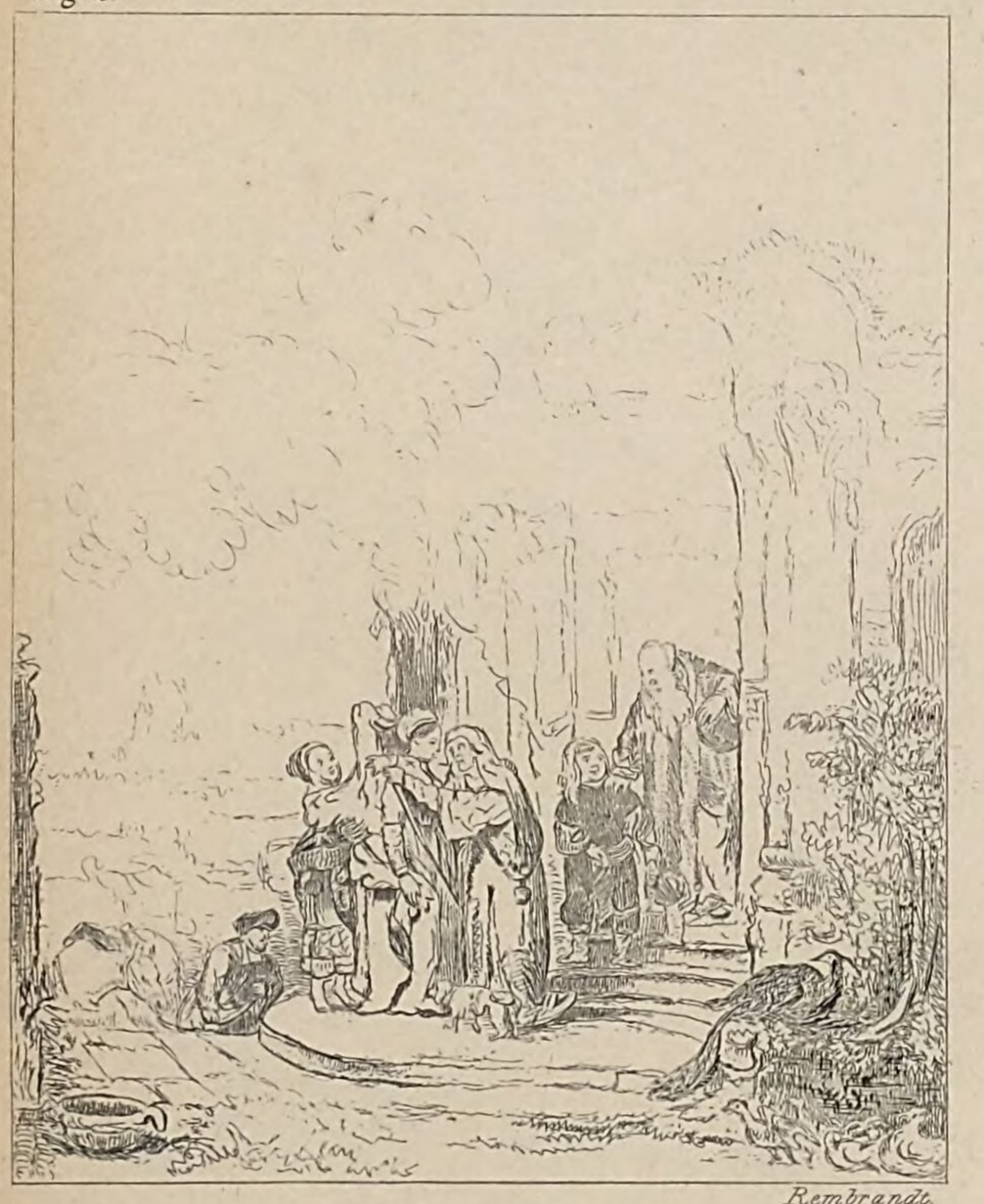
Verlag v. A.H. Payne. Reudnitz - Leipzig.

*Fig. 1.*



*D. Wilkie.*

*Fig. 2.*



*Rembrandt.*

*Fig. 3.*

*A. Ostade.*

Verlag v. A. H. Payne, Reudnitz-Leipzig.

der Natur besitzen. Wenn Breite des Schattens erfordert wird, wie vor be-
w. finden, so muss das Gemälde in Mitteltinte und Halbdunkel gehalten
en Behandlung müssen die Schatten scharf und abgesondert erscheinen,
allem Tageslicht charakteristisch ist; bei der andern sollen sich die Lichter
von Massen von Schatten umgeben.

Bewegung kommt. Hierdurch erhalten die Schatten auch die reinen Farben

Werken am nothwendigsten

werden, so erscheinen sie durch das Relief die

des Schwerfällige zu

Beobachtungen schnell bemerken

Tageslicht in den Gemälden

Flächen und Körpern

Tageslicht scharfe Schatten

Tageslicht charakteristisch ist

Massen von Schatten umgeben

Komposition bezieht, über die verschiedenen Töne

Verbindung der verschiedenen Töne

Schatten und Lichter

Schatten

Schatten

Schatten

Verlag v. A. H. Payne, Neudnitz b. Leipzig

steht Weichlichkeit und Ausdruckslosigkeit und bei dem Bestreben, den Effect der Breite zu erzielen, kann er leicht flach werden.

Relief ist bei räumlich grossen Werken am nothwendigsten. Da dieselben aus weiterer Entfernung als Staffeleibilder gesehen werden, so erscheinen sie weniger hart und scharf geschnitten, dagegen erhalten sie durch das Relief die Markirtheit und Klarheit des Effects, welcher so nothwendig ist, um das Schwerfällige zu vermeiden. Nicht allein die Werke des Raphael und diejenigen der italienischen Schule besitzen diese Eigenschaft, sondern wir finden sie in grösster Vollkommenheit in den Gemälden von Paul Veronese und Tintoretto und selbst die grösseren Werke Titian's und Correggio's besitzen eine Breite und Präcision, welche wir vergebens bei der folgenden Schule der Caracci und ihrer Schüler, mit Ausnahme des Guido Reni, suchen.

Harmonie oder die Vereinigung der verschiedenen Theile einer Composition hängt von den mittleren Theilen, die als Bindeglied oder Kette dienen, ab, so dass solche einen Abstich derselben Farben mit denjenigen, womit solche in unmittelbarer Verbindung stehen, bewirken, oder die scharfen Spitzen der beiden Extreme neutralisiren und abdämpfen, so dass eine Verbindung oder Ausgleichung hervorgebracht wird.

Breite des Effects ist allein durch eine grosse Ausdehnung von Licht und Schatten im Gemälde zu erreichen. Wenn die Einführung des vollen Tageslichtes beabsichtigt ist, wie wir solches bei Cuyp u. s. w. sehen, so wird dies am besten dadurch hervorgebracht, dass die Mitteltinten theilweise weggelassen werden und eine grössere Masse von Licht und Halblicht zur Anwendung kommt. Hierdurch erhalten die Schatten auch die relative Kraft, welche sie in der Natur besitzen. Wenn Breite des Schattens erfordert wird, wie wir bei Rembrandt u. s. w. finden, so muss das Gemälde in Mitteltinte und Halbdunkel gehalten sein. Bei der einen Behandlung müssen die Schatten scharf und abgeschnitten erscheinen, wie solches bei hellem Tageslicht charakteristisch ist; bei der andern sollen sich die Lichter mächtig und brillant darstellen, von Massen von Schatten umgeben.

Der Einfluss der Schatten auf eine Composition bewirkt, über die nothwendige Tiefe für das Relief oder die bestimmte Markirung der verschiedenen Theile hinaus, Breite, da manche der Halbtinten absorbirt und die Schatten weniger scharf gemacht werden; und er bewirkt Ruhe, da die Umrisse weniger sichtbar sind; ferner entsteht eine gewisse Grösse hinsichtlich des Räumlichen, und die Thätigkeit des Beschauers wird auf angenehme Art in Bewegung gesetzt, indess seine Phantasie herausgefordert wird, den unbestimmten Formen Körper zu geben. So wird die düstere Einfachheit eines Waldes ergreifender durch die Abwesenheit des durch die Stämme glitzernden Lichts, die Abwesenheit der harten schroffen Farben derselben, sowie der bestimmten Form und der gezackten Umrisse der Blätter. Rembrandt hat diese Eigenschaft des Schattens auf eine Höhe geführt, die man zu übertreffen nicht hoffen darf, und durch dieses Mittel hat er den gewöhnlichsten Gegenständen eine gewisse Bedeutung verliehen. Wenn wir uns unserm Gedankengange überlassen, so können wir einen höhern Grad von Furcht, als dies ein schrecklicher Gegenstand selbst vermöchte, in uns hervorrufen; indem blos imaginäre Gefahren grösser als wirkliche erscheinen, da die erstern durch unsere Einbildung wachsen. Milton hat diesen Umstand bei der Beschreibung der gefallenen Engel benutzt, indem er sagt:

„Vor diesen flammt
Kein Licht, vielmehr sichtbare Finsterniss,
Die nur den Anblick tiefen Weh's enthüllt."

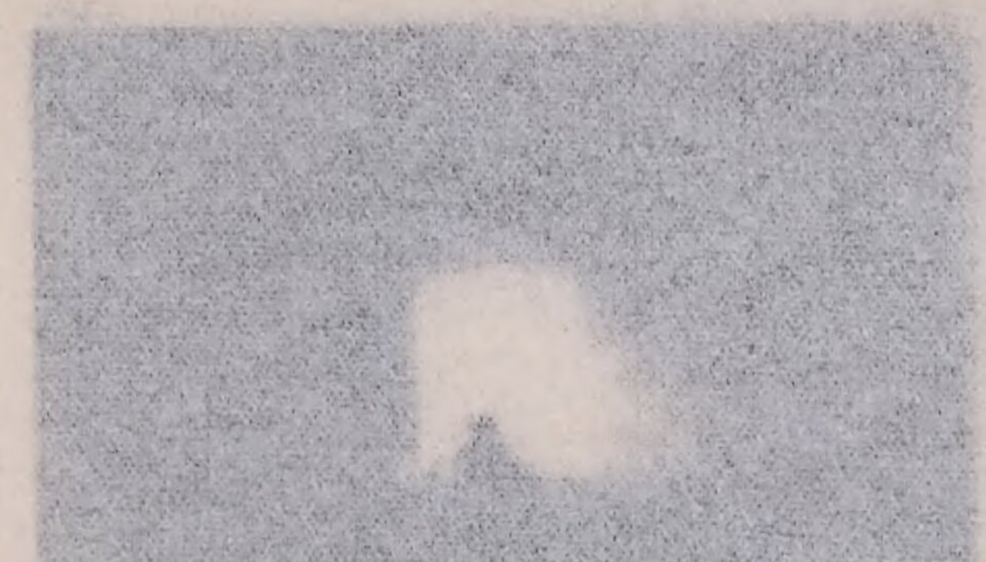
So auch Titian in seinem Gemälde des Märtyrerthums des heiligen Laurentius, welches in anderer Hinsicht, da dasselbe kalt und schwarz ist, unangenehm erscheint.

Nachdem einige der charakteristischen Eigenschaften des Schattens hiermit bezeichnet sind, erklären sich die Effecte von Licht im Allgemeinen selbst, da solche in den meisten Fällen entgegengesetzter Natur sind. Seine liebliche Wirkung erfreut den Beschauer, mag das Licht ein ländliches Fest beleuchten, oder über eine reiche Landschaft ausgebreitet sein. Das Licht könnte das Allegro der Malerei genannt werden.

## Erklärung von Platte I.

Wenn das Licht, durch eine Linse in einem Punkte gesammelt, in schiefer Richtung auf eine Wand fällt, so zeigt uns dasselbe eine seiner wichtigsten Eigenschaften, auf welche viele Künstler ihre Principien von Licht und Schatten begründet haben. Wo die Stralenbündel gesammelt sind, sammelt sich das Licht zu blendender Stärke; wo dasselbe mehr verstreut und ausgebreitet ist, wird es natürlich schwächer und löst sich in Halbtinten auf. In diesem Beispiele haben wir einige der wesentlichsten Eigenschaften des Lichtes, anwendbar für die Zwecke der Malerei. Wir haben ein Hauptlicht, welches durch die Sammlung der Stralen hervorgebracht, den Theil des Grundes, womit dasselbe in Berührung kommt, zum dunkelsten macht, wodurch sein Glanz gehoben wird. Wir haben eine zahllose Verschiedenheit der Abstufungen, bis das Licht vermindert und verschwunden ist. Einige Künstler behaupten, und das mit Recht, dass jedes, auch das geringste Licht seinen Focus haben, oder auf einer Stelle heller als auf der andern sein müsse, und da wir finden, dass dies ein allgemeines Gesetz in der Natur ist, so ist dies ein hinreichend sicherer Grund, um darauf zu fussen.

Aus derselben Ursache müssen wir den Schatten auf einer Stelle stärker, als auf der andern haben. Wenn diese beiden Extreme in Verbindung gebracht werden, so verstärken wir dieselben durch einander: das Eine wird heller und das Andere dunkler durch die Wirkung des Gegensatzes. Wenn sie an die entgegengesetzten Seiten des Gemäldes gebracht werden, so haben wir grössere Breite und ein vollkommeneres Gleichgewicht (oder gleichmässige Haltung). Wir wollen prüfen, wie von dieser Eigenschaft bei der Behandlung von Licht und Schatten in einem Gemälde Gebrauch gemacht ist. Wenn wir zum Beispiel einen Kopf von Rembrandt nehmen, so finden wir das Hauptlicht, oder den Focus des Lichts in dem obern Theile des Gesichts, welchen er oft, um ihn noch lichtvoller zu machen, mit einer schwarzen Mütze, oder einem solchen Hute begrenzt, und eben diese Gegenstände hält er in einem kalten Tone, um dem Fleische mehr Leben zu geben; sodann fällt das Licht niederwärts auf die Figur und hierdurch wird eine Einheit des Lichtes und eine solche Erscheinung desselben hervorgebracht, als wenn solches mit derselben Stärke stralte, wie das wirkliche Licht. Wenn wir ihm bei der Behandlung mehrer seiner grösseren Compositionen folgen, so finden wir dieselben Grundsätze angewandt, sowohl wenn solche aus vielen Figuren, wie „das Hundertguldenblatt", oder aus wenigen, wie „die Geburt" in der



In diesem Sinne [illegible] bar für die [illegible] den Strahlen [illegible] um dasselbe [illegible] schiedenheit der [illegible] Lichts vermindert und verschwunden ist. Dieser Umstand [illegible] Leben, oder auf einer Seite stärker als auf der andern sein müsse, und da wir finden, dass dies ein allgemeines Gesetz in der Natur ist, so ist dies ein hinreichend sicherer Grund, um darauf zu fussen.

Aus derselben Ursache müssen wir den Schatten auf einer Stelle stärker, als auf der andern haben. Wenn diese beiden Extreme in Verbindung gebracht werden, so verstärken wir dieselben durch einander: das Eine wird heller und das Andere dunkler durch die Wirkung des Gegensatzes. Wenn sie an die entgegengesetzten Seiten des Gemäldes gebracht werden, so haben wir grössere Breite und ein vollkommeneres Gleichgewicht (gleichmässige Haltung). Wir wollen prüfen, wie von dieser Eigenschaft bei der Behandlung von Licht und Schatten in einem Gemälde Gebrauch gemacht ist. Wenn wir zum Beispiel einen Kopf von Rembrandt nehmen, so finden wir das Hauptlicht, oder den Focus des Lichts in dem obern Theile des Gesichts, welchen er oft, um ihn noch lichtvoller zu machen, mit einer schwarzen Mütze, oder einem solchen Hute begrenzt, und eben diese Gegenstände hält er in einem kalten Tone, um dem Fleische mehr Leben zu geben; sodann wirft er das Licht niederwärts auf die Figur und hierdurch wird eine Einheit des Lichtes und eine solche Erscheinung derselben hervorgebracht, als wenn solches mit derselben Stärke, wie das wirkliche Licht. Wenn wir ihm bei der Behandlung mehrer seiner grössern Compositionen folgen, so finden wir dieselben Grundsätze angewandt, sowohl wenn wenige vielen Figuren, wie „das Hundertguldenblatt", oder aus wenigen, wie „die Geburt

Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 4.

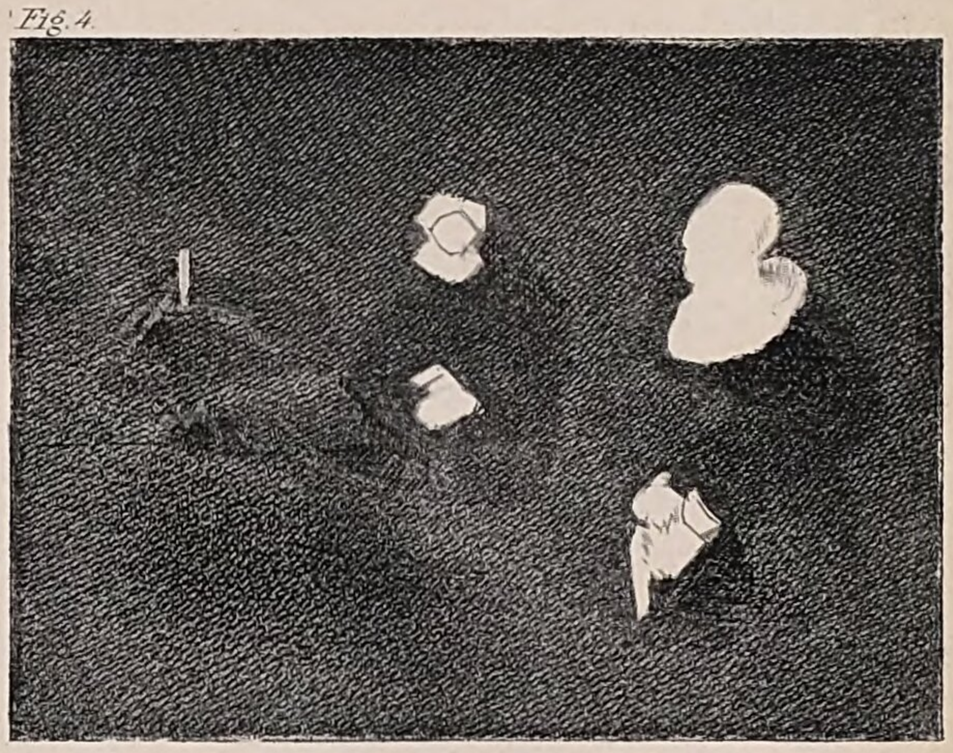


Fig. 5.

Fig. 6.

Fig. 7.

Verlag v. A. H. Payne, Reudnitz - Leipzig.

National-Galerie bestehen; dies zeigt die complicirtesten Compositionen als den einfachsten Principien von Licht und Schatten unterliegend. Einige Experimente auf einem Grunde, welcher eine Halbtinte besitzt, mit einem mit Weiss und einem andern mit Schwarz gefüllten Pinsel, werden dem Schüler eine Einsicht in all die möglichen Veränderungen geben, die nach diesen Grundsätzen hervorgebracht werden können.

Fig. 2. Wenn eine Diagonal-Linie über das Gemälde gezogen und das stärkste Dunkel und stärkste Licht auf die entgegengesetzten Seiten gebracht werden, so müssen wir nothwendig die grösste Breite des Effects erhalten. Wird ein Gleichgewicht, oder eine Vereinigung der beiden Seiten gewünscht, so giebt es hierfür keinen anderen Weg, als einen Theil des Einen zu entlehnen und gegen einen Theil des Andern auszuwechseln, und nicht allein kann dieses Verfahren für die Harmonie des Ganzen angewandt werden, sondern Licht und Schatten werden auf diese Weise intensiver durch die Kraft des Gegensatzes; ob der Schatten, welcher auf die Lichtseite gebracht wird, sehr klein oder sehr gross ist und umgekehrt, so haben wir eine Grundlage für einige der mächtigsten und naturgemässesten Effecte in der Malerei. Wenn das Licht nahe dem Horizont angebracht ist, wie bei Abendbeleuchtung zum Beispiel, wie solches oft bei Cuyp der Fall ist, so sehen wir solches aufwärts steigen, bis es sich in den Mitteltinten des obern Theiles des Gemäldes verliert, und der Mittelton steigt zum Schatten durch das Mittel der Bäume, Figuren u. s. w. herab. Dies bildet einen zusammenhängenden Schwung rund um das Gemälde und bietet die beste Gelegenheit für Breite des Effects. Wenn die beiden extremen Punkte durch dazwischenliegende Figuren verbunden werden, so dass solche nur eine Gruppe bilden, so haben wir die grösste Festigkeit, wenn der lichte Theil der Gruppe durch einen dunklen Grund, und der dunkle Theil derselben durch einen lichten Theil Relief erhält. Verfolgen wir den entgegengesetzten Weg und stellen den dunklen Theil der Gruppe auf den dunklen Grund und den lichten auf den lichten Grund, so haben wir mehr Breite und Weichheit des Effects. Hier fehlen die Beispiele nicht, weder in der Natur noch in Gemälden, um unsere Befolgungen der einen oder andern Manier zu rechtfertigen.

Fig. 3. Oft finden wir das Hauptlicht im Mittelpunkt des Gemäldes nach dem Rande desselben abgestuft mit einer Einfassung von Schatten begrenzt, welche das Ganze verbindet. Auf diese Weise ist das Licht äusserst brillant, besonders wenn ein kleiner Theil von Schatten mit demselben in Berührung gebracht ist. Dieses Verschmelzen des Lichtes in den Schatten wurde von Correggio und Rembrandt zu grosser Vollkommenheit erhoben, die meistens der dunklen Seite ihrer Figuren durch einen noch dunkleren Hintergrund Relief verliehen, was Reynolds, der dies Verfahren in so vielen seiner Werke angewendet hat, als für einen reichen Effect geeignet bezeichnet.

Diese Methode ist für die Behandlung des Lichts einer Hand oder eines einzelnen Kopfes ebenso anwendbar, als in ausgedehnteren Werken. In den Landschaften von Claude Lorrain, der oft die Sonne nahe dem Mittelpunkt seiner Compositionen gestellt hat, finden wir das Licht auf dieselbe breite Grundlage hin behandelt und nach den Seiten der Leinwand hin durch Gebäude, Schiffe u. s. w. abgedämpft. Oft ist eine Gruppe dunkler Stämme in die Masse von Licht geworfen, wodurch demselben ein brillanter Charakter gegeben wird, was zugleich für die Hebung der dunklen Seiten in dem Gemälde dient. Wenn er uns zu Zeiten

an Rembrandt erinnert, so kommt dies von seiner grossen Breite des Effects; an Correggio, so liegt dies an der weichen Vereinigung der Lichter mit dem Schatten. Einige Spaziergänge am Abend in der Dämmerung und zur Nachtzeit in einer Gegend, wo die Natur Gelegenheit hat, ihre verschiedenen Effecte zu entfalten, werden den Schüler in den Besitz der Kraft setzen, alle ihre Mysterien sich klar zu machen. Wir wissen nicht, ob Claude Lorrain, Correggio und Rembrandt Jeder mit den Werken der Andern bekannt war; wir haben aber die augenscheinlichsten Beweise dafür, dass sie mit den Grundsätzen, nach denen die Natur ihre schlagendsten Effecte hervorbringt, wohl vertraut waren; — und eine Breite von Licht und Schatten, eine Masse von reichen und abgedämpften Farben und jedes Erforderniss, um einen Künstler zu bilden, ist in derselben Schule zu finden, wo Jene studirt haben.

Fig. 4. Wenn die Lichter in einem Gemälde von tiefem Grundton vorherrschen sollen, so ist es von der höchsten Bedeutung, dass sie nicht allein in Form und Grösse verschieden seien, sondern dass sie ein gefälliges Arrangement im Gemälde hervorbringen, da sie grössere Beachtung auf sich ziehen, als wenn der Grund heller wäre. Ich erlaube mir, hier eine Stelle aus Reynolds' Werken anzuführen, welche an Nützlichkeit und Richtigkeit der Beobachtung durch Nichts übertroffen wird. In seinen Bemerkungen über Fresnoy sagt er, über Licht und Schatten sprechend: „Dieselben Regeln, welche hinsichtlich der Anordnung der Gruppen von Figuren gegeben sind, müssen bei der Gruppirung der Lichter beobachtet werden: dass eines derselben vorhanden sein muss, welches über den Rest der Lichter das Uebergewicht behauptet, dass sie gesondert und verschieden in ihren Formen sein sollen und dass wenigstens drei Lichter vorhanden sind. Die secundairen Lichter müssen der Harmonie und Einheit wegen nahezu von gleicher Helle, aber nicht von gleicher Grösse der Hauptlichter sein."

Die holländischen Maler excellirten in der Behandlung von Licht und Schatten und haben in dieser Hinsicht die ganze Geschicklichkeit entfaltet, wodurch das Hervortreten der aufgewandten Kunst verdeckt wird.

„Jan Steen, Teniers, Ostade, Du Sart und viele Andere dieser Schule können als Beispiele hierfür angeführt und dem sorgfältigsten Studium und der Aufmerksamkeit des jungen Künstlers empfohlen werden.

„Die Mittel, mit welchen der Maler arbeitet und von denen der Effect seines Gemäldes abhängt, sind Licht und Schatten und warme und kalte Farben. Dass in der Verfügung über diese Mittel und bei deren Behandlung Kunst erforderlich ist, wird leicht zugegeben werden, und es ist ebenso gewiss, dass diese Kunst durch eine sorgsame Prüfung der Werke jener Meister erworben wird, welche in dieser Hinsicht ausgezeichnet waren.

„Ich werde hier die Resultate der Beobachtungen niederschreiben, welche ich bei den Werken der Künstler machte, die als die Geschicktesten in der Behandlung von Licht und Schatten erscheinen und die als Muster für die Nachahmung in diesem Zweige der Kunst betrachtet werden können.

„Titian, Paul Veronese und Tintoretto gehören zu den ersten Malern, welche das in ein System fassten, was vor ihnen ohne irgend feste Regel angewandt und daher gelegentlich vernachlässigt wurde. Nach den venetianischen Malern bildete sich Rubens und ihm folgten

Viele, da seine Compositionsmethode, welche bald von seinen Landsleuten begriffen und angenommen wurde, sich selbst bis zu den kleinsten Malern für häusliches Leben in der niederländischen Schule ausdehnte.

„Als ich mich in Venedig befand, ging ich, um mich von den Principien Jener zu unterrichten, auf folgende Art zu Werke. Wenn ich einen ausserordentlichen Effect von Licht und Schatten in einem Gemälde bemerkte, so zog ich ein Blatt aus meinem Taschenbuche und schattirte jeden Theil desselben in derselben Abstufung von Licht und Schatten wie im Gemälde, indess ich das weisse Papier für die Darstellung des Lichtes unberührt liess, und zwar ohne Rücksicht auf den Gegenstand oder die Zeichnung der Figuren. Einige wenige Versuche in dieser Weise werden hinreichen, um die Methode in der Führung und Behandlung der Lichter klarzustellen. Nach mehreren Versuchen fand ich das Papier gleichmässig geschwärzt; das allgemeine Verfahren schien zu sein: dem Lichte nicht mehr als ein Viertel des Raumes des Gemäldes einzuräumen, einschliesslich der Haupt- und secundairen Lichter; ein anderes Viertel ist für den tiefsten Schatten, und der Rest ist halb in Mezzotinten oder Halbschatten gehalten.

„Rubens scheint etwas mehr Licht als ein Viertel angewandt zu haben; Rembrandt viel weniger, kaum ein Achtel. Hierdurch wird Rembrandt's Licht ausserordentlich brillant; aber es ist zu theuer erkauft, da das Uebrige des Gemäldes diesem einen Gegenstande geopfert wird. Dasjenige Licht wird — bei vorausgesetzter gleicher Geschicklichkeit der Künstler — sicherlich als das glänzendste erscheinen, welches von der grössten Masse von Schatten umgeben ist.

„Durch obiges Verfahren kann man ebenfalls die verschiedenen Formen und die Ausdehnung der Lichter und der Objecte markiren, an welche dieselben geheftet sind, seien diese eine Figur oder der Himmel, ein weisses Tuch, Thiere oder Geräthschaften, die oft lediglich zu diesem Zwecke des Lichteffectes eingeführt sind. Es muss zugleich beobachtet werden, welcher Theil sich stark heraushebt und wie weit er mit seinem Grunde vereinigt ist. Denn es ist nothwendig, dass irgend ein Theil — obgleich ein sehr geringer genügt — sich scharf und schneidend gegen den Grund abhebt, entweder durch Licht auf einem dunklen, oder durch Schatten auf einem lichten Grunde, um dem Gemälde Festigkeit und Bestimmtheit zu verleihen; ist dasselbe dagegen an beiden Seiten mit Relief versehen, so erscheinen die Gegenstände wie in den Grund eingesenkt. Solch ein schattirtes Papier wird — in einiger Entfernung vom Auge gehalten — den Beschauer als eine ausgezeichnete Disposition für Anordnung von Licht und Schatten berühren, obgleich er nicht unterscheidet, ob dies eine Begebenheit, ein Portrait, eine Landschaft, Stillleben oder ein anderer Stoff sei: denn dieselben Principien gelten für jeden Zweig der Kunst.

„Ob ich eine exacte Darstellung gegeben, oder eine genaue Eintheilung der Quantität der Lichter gemacht habe, welche in den Werken dieser Maler erscheint, ist von keiner grossen Wichtigkeit. Jeder prüfe und urtheile selbst. Es genügt, dass ich eine Methode vorgeschlagen habe, Gemälde auf diese Art zu prüfen, und eine solche, welche wenigstens zu den Principien führt, nach welchen sie gearbeitet sind.“

Dies ist so vortrefflich, dass es keines Commentars bedarf und niemals aus dem Auge

verloren werden sollte, da von der Behandlung von Licht und Schatten der allgemeine Eindruck eines Bildes abhängt.

Fig. 5. In dem Maasse, wie eine Wand oder platte Fläche sich vom Lichte entfernt, wird sie nothwendigerweise dunkler, und in dem Maasse, wie der Umriss mehr oder weniger bestimmt ist, hat eine solche Fläche die Eigenschaft, hervorzutreten oder zurückzuweichen. Diese Eigenschaften sind für Jeden zu sehr in die Augen springend, als dass sie noch einer Erläuterung bedürften; denn wenn wir einen Vordergrund sehen, der, anstatt mit dem aufrechtstehenden Rahmen einen horizontalen Winkel zu bilden, wie ein Dach herabhängt, so müssen wir glauben, der Maler kenne nicht die Grundsätze, um durch Licht und Schatten die Perspective zu unterstützen, oder habe nicht die Fähigkeit, die Natur zu sehen. Wenn wir bedenken, dass die Natur ihre Landschaften auf einer horizontalen Fläche ausbreitet und dass wir mit ihr auf einer aufrechtstehenden Fläche wetteifern sollen, so werden wir finden, dass wir nicht allein hohe Lichter, welche in Berührung mit scharfem Dunkel kommen, zu Hülfe rufen müssen, sowie warmes Colorit, welches die Eigenschaft des Hervortretens hat, sondern dass wir die entfernteren Theile des Grundes durch sanfte Schatten und zurückweichende kalte Tinten beherrschen müssen.

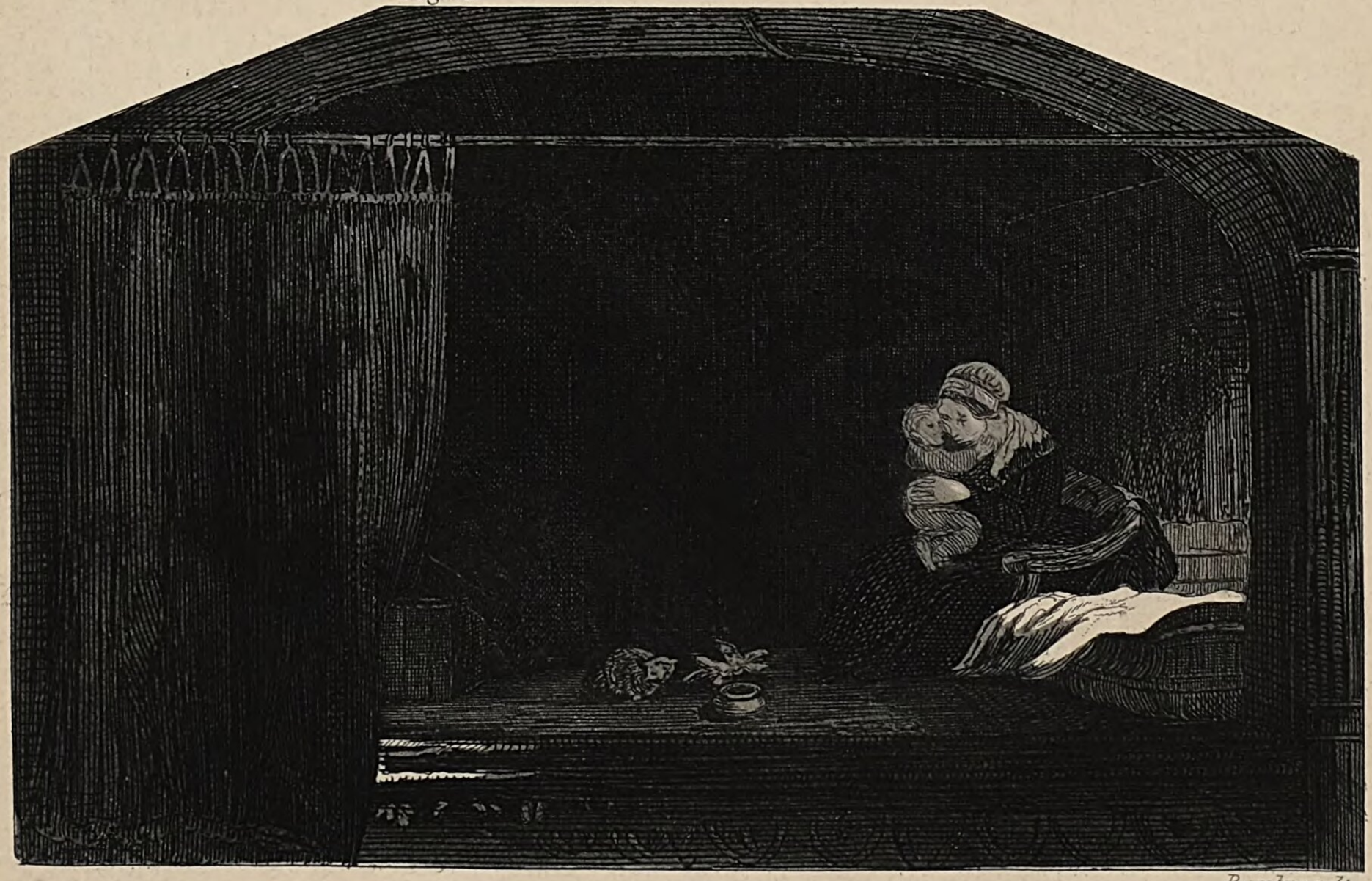
Fig. 6. Wenn die Composition dunkel gehalten ist und eine Masse von Schatten im Mittelpunkte der Leinewand bildet, wird das Licht oft rund um dieselbe durch das Mittel der Luft, des Wassers oder des hellen Vordergrundes geführt, und da das Dunkel in einer Art isolirt wird, erhält dasselbe Markigkeit und Bedeutung. Da dies das Gegenstück von Fig. 3 ist, so finden wir denselben Grundsatz der Breite vorherrschend und, mag derselbe durch eine Baumgruppe oder das dunkle Gewand einer Figur von ganzer Länge in der Composition zur Erscheinung kommen, so wird die Behandlung durch dieselben Regeln geleitet. Was jedoch ein Portrait betrifft, dessen Gesicht sich hell vom Hintergrunde abhebt, so erfordert solches für die Füsse oder die Basis der Figur der Festigkeit wegen einen dunklen Grund, und wenn ein Theil mehr in den Hintergrund tritt als ein anderer, so müsste dies vielleicht der mittlere Theil der Figur sein. Wenn eine Baumgruppe, wie wir oft bei Claude Lorrain finden, dargestellt werden soll, so schiessen die Stämme aus einem Grunde von derselben Dunkelheit hervor und bringen eine Vereinigung der Bäume mit dem Schatten hervor, welchen sie auf den Boden werfen. Wie ein Licht im Centrum von dunklen Tinten eine steigende Bedeutung empfängt, so erhält eine Dunkelheit in der Mitte lichter Tinten dieselbe Wichtigkeit des Effects.

Fig. 7. Ich habe andern Orts die Vereinigung des einen Theils des Gemäldes mit dem andern durch das Mittel der Wiederholung des Lichtes erwähnt; es wird daher unnöthig sein, noch etwas über eine solche Anordnung hinzuzufügen. Ich möchte jedoch hervorheben, dass es nicht allein von Nutzen ist, das Licht zu wiederholen, sondern auch, dass dasselbe die gleiche Färbung erhalte. Dem entsprechend sehen wir bei Cuyp, dessen Hauptlicht oft gelb ist, dasselbe in den dunklen Theil des Gemäldes durch Vermittelung einer gelben Draperie gebracht, oder durch eine Kuh, Schaf oder durch wenige goldfarbige Pinselstriche, je nachdem er eine solche Ausdehnung seines Lichtes in grösserem oder geringerem Maassstabe wünscht. Ist das Hauptlicht kalt, wie Blau und Weiss, so finden wir es durch einen Reflex im Wasser, oder durch eine Figur wiederholt, die in denselben kalten Ton einge-

*Fig. 1.*

*Rembrandt.*

*Fig. 2.*



*Rembrandt.*

Verlag v. A. H. Payne, Reudnitz-Leipzig.

# Rembrandt und die moderne Kunst

Von Wilhelm R. Valentiner (Berlin)

Rembrandt habe Kunstfeinde, die zu dicht an sein [illegible] herantraten, mit den ironischen Worten zu [illegible]: „Der Wert der Farbe könnte Euch [illegible] stellen." Den gleichen Sinn enthält die Stelle [illegible] und von der Kunstler eine Silbe [illegible] Stelle auf und so, daß man undeutlich [illegible] kann, aber weiß es bei den besten [illegible] Stellen [illegible] Rembrandt [illegible] Bild vollendet nennt, [illegible] Paris seine Absicht erreicht hat." [illegible] Bemerkungen erschienen den Kreisen [illegible] Zeit neu und wurden [illegible] zu werden. Die Vorwürfe, die [illegible] der darin geäußerten Anschauung [illegible] trafen vor allem, wie wir aus den [illegible] Rembrandt-Lobredner erfahren, die angeblich [illegible] Vernachlässigung seiner Werke, man meinte, [illegible] unvollendet. Kühne nicht aber die [illegible] Zeit begnüge sich die Technik zu sehr [illegible] Rembrandts Denkmäler [illegible] Versuch der [illegible] Rembrandts Ruhm auf [illegible] gegründet, [illegible] Bilder [illegible] Bilder auf [illegible] Stelle auf und so, daß man undeutlich [illegible] kann, aber weiß es bei den besten [illegible] Stellen [illegible] Rembrandt [illegible] Bild vollendet nennt, [illegible] Paris seine Absicht erreicht hat." [illegible] Bemerkungen erschienen den Kreisen [illegible] Zeit neu und wurden [illegible] zu werden. Die Vorwürfe, die [illegible] der darin geäußerten Anschauung [illegible] trafen vor allem, wie wir aus den [illegible] Rembrandt-Lobrednern

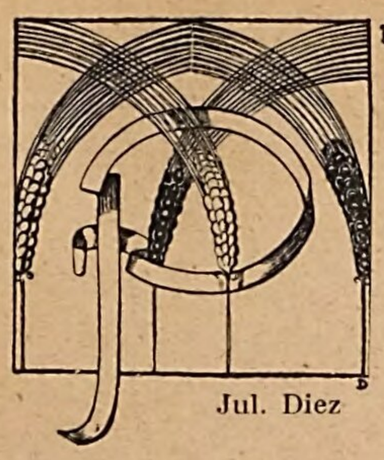
Rembrandt

Rembrandt

Verlag von H. Lehne Nachfolger-Leipzig

# Rembrandt und die moderne Kunst

Von **Wilhelm R. Valentiner** (Berlin)


Jul. Diez

Primär in Rembrandts Kunst wie in der modernen Malerei ist die Farbe. Die Linie ist Hilfsmittel oder Begleiterscheinung und dient nicht wie bei den Renaissancekünstlern dem Zweck, die Einzelform zu konturieren und zu modellieren, sondern trennt nur die Farbflächen oder, wie bei Rembrandt, Licht und Schatten von einander, und zwar ohne Rücksicht auf die Einzelform, die nur ein Unterdasein führt und von der Farben- und Lichthülle verschlungen wird.

Sieht man von dieser Gemeinsamkeit ab — und es bleibt dabei zu bedenken, daß die moderne Kunst in der Auflösung der plastischen Einzelform zu Gunsten der malerischen Gesammterscheinung viel weiter wie Rembrandt geht, — so scheint bei einem flüchtigen Blick die koloristische Auffassung der gegenwärtigen Künstler in nichts vergleichbar mit der des großen Niederländers. Rembrandt ist kein Freilichtmaler. Die Tiefen seiner Bilder stehen nicht wie bei einem modernen Gemälde der größten Helligkeit sehr nahe; nicht auf relativen, sondern auf absoluten Kontrasten von hell und dunkel baut sich seine Komposition auf. Das Dunkel überwiegt das Helle, ohne daß immer nächtliche Szenen dargestellt seien. Bei Abend- und Nachtstimmungen moderner Maler ist das aufhellende Licht sehr viel schwächer als bei Rembrandt und bezweckt nur das Dunkel zu erklären, während die Dunkelheit bei Rembrandt dazu dient, das auf einen engen Raum konzentrierte Licht zu größter Helligkeit herauszutreiben. — Ist der Luftton der Gemälde unserer Zeit ein transparentes Blau, in Abwandlungen bis zu Perlgrau auf der einen, bis zu Violett auf der anderen Seite, so liebte Rembrandts Jahrhundert über alles das golddurchleuchtete Braun. Es ist die Farbe, gegen welche die moderne Kunst ihren ersten, siegreichen Kampf führte. Bedenkt man es recht, so war es ein Kampf gegen Rembrandt. Denn er war der Anführer der „Bruniſten," und seine Schüler, als welche im weiteren Sinne alle großen Meister der Blüthezeit der holländischen Kunst gelten dürfen, trugen seine Weise weiter, bis sie von den Meistern des achtzehnten Jahrhunderts, den Rembrandtfreunden aus Goethes Zeit, Dietrich, Oeser, Traumann u. a, mit weiserer Zurückhaltung in England von Reynolds und seinem Kreis übernommen und der bedürfnißlosen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts mitgetheilt wurde. In der Farbengebung steht ein anderer Holländer aus Rembrandts Zeit, Jan Vermeer van Delft, in der Lichtgebung der große Spanier jenes Jahrhunderts der modernen Kunst viel näher als Rembrandt. Eigentliche Nachahmer unseres Meisters gibt es darum auch zum Glück nicht in unseren Tagen.

Und doch ist, wie die Rembrandtfeste dieses Jahres bewiesen, die Schätzung des Künstlers so allgemein, daß Beziehungen zwischen den künstlerischen Anschauungen der Zeit Rembrandts und der unserigen bestehen müssen, aus der auf eine irgendwie verwandte Ausdrucksweise in seiner Kunst und in der modernen Kunst geschlossen werden darf.

Es sind uns nur wenige Berichte über Aussprüche des Künstlers erhalten, aus denen wir seine Kunstauffassung kennen lernen könnten. Sie klingen, als seien sie von einem modernen Künstler gesprochen. Der hochfahrende Akademieprofessor Sandrart erzählt von Rembrandt: „Er scheuete sich nicht, wider unsre Kunstregeln ...., auch wider die unsrer Profession höchst nöthigen Akademien zu streiten und denenselben zu widersprechen, vorgebend, daß man sich einzig und allein an die Natur und keine anderen Regeln binden solle." Von einem anderen Berichterstatter erfahren wir, Rembrandt habe Kunstkenner, die zu dicht an sein Werk herantraten, mit den ironischen Worten zurückgezogen: „Der Geruch der Farbe könnte Euch lästig fallen." Den gleichen Sinn ergibt die Stelle eines Briefes, mit dem der Künstler eine Bildsendung begleitete: „Hängt das Bild an stark belichteter Stelle auf und so, daß man ordentlich zurücktreten kann, dann wird es sich am besten fügen." — Endlich soll Rembrandt den Grundsatz vertreten haben: „Ein Werk ist vollendet, wenn der Künstler darin seine Absicht erreicht hat."

Solche Bemerkungen erschienen den Kunstschreibern jener Zeit neu und werth, als Curiosa aufgezeichnet zu werden. Die Vorwürfe, die den Künstler zu der darin geäußerten Anschauung drängten, betrafen vor allem, wie wir aus den Prozeßakten des Näheren erfahren, die angeblich mangelhafte Ausführung seiner Werke; man meinte, er ließe sie öfters unvollendet, käme nicht über die Skizze hinaus; auch dränge sich die Technik zu sehr auf. Ein jetzt vergessener Hofmaler Gerard de Lairesse, der nach Rembrandts Tod einer auf geleckte Malweise ausgehenden akademischen Richtung zum Siege verhalf, warnte seine Schüler vor Rembrandt: „Ihr sollt nicht wie er malen, daß der Farbsaft wie Dreck von der Leinewand herunter trieft (het sap gelyk drek langs het stuk neêrlope), sondern gleichmäßig und schmelzend, daß Eure Gegenstände nur durch die Kunst (das will sagen: durch eine auf sorgfältige Zeichnung basierte Modellierung) rund und erhaben erscheinen, und nicht durch Kleckserei (niet door kloddery)."

So hat Rembrandt schon vor dreihundert Jahren hören müssen, was sich lange der moderne Künstler hat sagen lassen müssen; so hat er den Kampf, den jetzt die Künstler mehrerer Länder mit vereinten Kräften durchgeführt haben, schon vor dreihundert Jahren allein aufgenommen. Darum sind wir ihm heute dankbar. Wer nun behauptet, daß die modernen Maler ihre Werke nicht vollendeten, und sich deßhalb ablehnend gegen ihre Kunst verhält, dem kann man vorhalten: Wenn man als gebildeter Mensch Rembrandt bewundert — nicht nur die sorgfältig durchgeführten Werke seiner früheren Zeit, auch die späten, die ihn auf der Höhe zeigen und seine Zeichnungen, in denen er fast das Beste mit einfachsten Mitteln sagt — so hat man kein Recht, der modernen Kunst eben das zum Vorwurf zu machen, was man bei Rembrandt zurecht bestehen läßt. Man müßte sich sonst sagen lassen, daß man zu der Gattung von Menschen gehöre, die auch Rembrandt zu seinen Lebzeiten um seiner neuen Kunst willen steinigten.

Warum wollte Rembrandt, daß man vor seinen Werken zurücktrete? Warum malte und zeichnete er so breit und ging in der Ausführung nicht so weit, wie das Publikum wünschte, sondern so weit wie es ihm gut schien? Eben aus den Gründen, die man vorbringt, wird die moderne Kunst angegriffen.

Das holländische Volk zu Rembrandts Zeit liebte wie das unsere, soweit es auf dem Boden moderner Anschauung steht, eine einfache, schlichte Zimmerdekoration; kein Volk war im Zeitalter des Barock spröder gegen jede Art von Ueberladung im Einrichten der Wohnung. Trat man in einen Raum, so glitt der Blick an leeren weißen Wänden hin, bis er an ein bis zwei Bildern haftete. Man verlangte daher mehr von den Gemälden, als daß sie über eine schöne Geschichte berichteten; sie mußten den Theil der Wand, den sie einnahmen, durch einfache Linien und wenig hervortretende Farbflächen schmücken, sie mußten dekorativ sein, daß sie von allen Seiten des Zimmers wirksam waren, auch dann noch, wenn nicht mehr deutlich zu erkennen war, was sie darstellten. Freilich unter den großen holländischen Malern arbeiteten nur wenige auf so starke Vereinfachung hin. Zuletzt nur die beiden Antipoden Rembrandt und Vermeer: Denn der holländische Künstler riß sich schwer von der seinem Volke eignen Freude am Kleinen und Feinen los. Auch bedarf es einer außerordentlichen künstlerischen Kraft, um bei größter Vereinfachung noch persönlich zu wirken.

Nun waren es allerdings noch andere Gründe, die Rembrandt dazu führten, immer massiger in seinen Wirkungen zu werden. Seine starke Natur war auf das Große angelegt; intensives, inneres Leben wiederzugeben, war ihm Bedürfniß. Zudem war er Charakterdarsteller. Seelische Kraft und lebhafter Ausdruck aber ist nicht auf dem Wege minutiöser, peinlicher Durchführung darzustellen, die jeden Eindruck von Bewegung zerstört. Ausdruckskunst ist die Fähigkeit, Bewegung darzustellen, nicht die starke Bewegung der Gliedmaßen, sondern das leise Spiel der Muskeln, die bei innerer Erregung den ganzen Körper zum Vibrieren bringen. Jede Art von Bewegung ist aber nur durch andeutende Darstellung wiederzugeben. Dieser skizzierenden Ausdrucksweise bediente sich Rembrandt daher um so häufiger, je mehr sein Verständniß für die Charakteristik momentaner Seelenstimmungen wuchs. So ging er auf dem Gebiet der Ausdrucksschilderung dieselben Wege, welche der moderne Künstler verfolgt, wenn er schnelle, äußere Bewegung ausdrücken will, die zu erfassen Rembrandts Sache nicht war.

Endlich aber kam der Künstler zu der breiten, nur auf Abstand wirksamen Behandlung seiner Gemälde bei dem Bemühen, blendendes Licht wiederzugeben. Dieses Problem steht im Mittelpunkt seiner Kunst, in mancher Hinsicht aber auch im Mittelpunkt der modernen Malerei. Freilich, wie man richtig beobachtet hat, stellten sich Rembrandt und der moderne Künstler die Aufgabe verschieden, da jener das Licht darstellen wollte, wie es durch einen engen Kanal in einen dunklen Innenraum fällt, dieser sich bemüht, zu zeigen, wie es gleichmäßig hell den unbegrenzten Raum durchfluthet. Aber die Mittel, die der eine und der andere für seine Zwecke fand, sind verwandter Art. Rembrandt ist einer der ersten, der erkannte, daß die Farben größere Helligkeit ausströmten, wenn sie zerlegt nebeneinander gestellt werden und dem Auge überlassen bleibt, die Mischung zu vollziehen. Bei manchem seiner Spätwerke gleichen die Farben in der Nähe Haufen bunter Diamanten; tritt man zurück, so schließen sie sich zu einem einzigen, von Licht durchfluteten Ton zusammen. Freilich führte er das Prinzip des Farbenzerlegens nicht bis zu den letzten Consequenzen durch, wie die modernen Pointillisten. Er übte es unbewußt oder doch so, daß es sich dem Beschauer nicht aufdrängte; er füllte seinen Pinsel mit allerhand Tönen, und strich die ungemischte Masse auf die Leinwand, wo nun die Farben wie zufällig wieder auseinandertraten.

Er kam dabei zu einer rauhen, derben Technik, und trug bisweilen die Farben in einer Dicke auf, wie es vor ihm noch kein Maler gethan hatte. Denn er war sich dabei zugleich des Vortheiles bewußt, daß eine unebene Oberfläche das Licht und Farbenspiel belebe, und die kleinen Zufälligkeiten, die beim Charakterisieren eines Stoffes durch den großen Borstenpinsel entstanden, an die Bildung der Natur erinnerten. In diesem Ausnutzen des Materials, in der Freude an der Farbenmasse, in dem unbewußten Drang, die Macht der eigenen Persönlichkeit im Handhaben des Pinsels zu zeigen, berührt sich der Künstler vielleicht am unmittelbarsten mit einem modernen Meister. Und gewiß nicht zufällig. Unserer Zeit wie jener, in der Rembrandt lebte, rühmt man eine Zunahme des Persönlichkeitsgefühls nach. Vollzieht sich, wie wir mit einigen Historikern annehmen, die Kulturgeschichte der neueren Zeit im Sinne eines wachsenden Individualismus, so muß man die wichtigsten Etappen dieser Entwicklung nach der Renaissance in das Zeitalter Rembrandts und in die Gegenwart verlegen. Sie fallen zusammen mit Perioden hoher

kleidet ist. Portraitmaler machen meist von dem Lichte der Luft Gebrauch, um die Lichter ihrer Hände und Köpfe dadurch zu wiederholen, dass sie dem ersteren dieselbe Farbe geben.

## Erklärung von Platte II.

Rembrandt scheint, von den ersten Anfängen seiner Kunst an, stets emsig bemüht gewesen zu sein, das Brillante des Lichts auf Kosten jeder andern Eigenschaft zu erreichen, und in seinen frühesten Gemälden bildet dasselbe oft einen ringsum eingeschlossenen Fleck; denn, wie Reynolds richtig bemerkt, „dasjenige Licht muss als das glänzendste erscheinen, welches von der grössten Masse von Schatten umgeben ist.“ Obgleich diese Lichtführung den Künstler befähigt, dem Lichte eine seiner characteristischsten Eigenschaften zu verleihen, sei dies die Sonne, eine Kerze, Feuer u. s. w., so giebt es doch andere obenso vollkommene, als wesentliche und leichter zu erringende Eigenschaften, nämlich die Effecte, welche das Licht auf den verschiedenen Gegenständen hervorbringt, die dasselbe beleuchtet.

Rembrandt's genaue Beobachtung der Natur führte ihn bald dahin, sein Princip weiter auszudehnen. Zum Beispiel bemerkte er, dass die Flamme einer Kerze an Helligkeit jeden Gegenstand rund um dieselbe in einem zehnfach erhöhten Grade überstieg; dies konnte nur ausgedrückt werden, indem das ganze Gemälde verdunkelt wurde, so dass dem Lichte nur ein Fleck blieb, wodurch der Effect desselben auf andere Gegenstände vernichtet wurde. Wurde jedoch die Kerze mit ihrem Lichte verborgen, so war die Darstellung jedes unter dem Einflusse desselben stehenden Gegenstandes nicht allein leichter gemacht, sondern der Effect des Ganzen war täuschender und natürlicher. Die Ausdehnung des Lichts in dem Gemälde wurde stufenweise breiter, und selbst seine tiefsten Schatten sind durch Striche von Roth und saftigem Braun, welche in demselben verlaufen, gelichtet, welches, da sein Hauptlicht einen warmen Ton besitzt, eine Verbindung hervorbringt, ohne die Breite von Licht und Schatten zu beeinträchtigen.

In Figur 1 dieser Platte, „Christus, des Jairus Töchterlein erweckend“, haben wir ein Princip, nach welchem manche seiner Gemälde construirt sind: ein Lichtstral fällt in ein Zimmer und trifft einen hellen Gegenstand, welcher, wie in der Natur, die Stralen zurückwirft und die Gegenstände der Umgebung erhellt, so dass dieser Hauptbeleuchtung die Eigenschaft des Lichts selbst gegeben wird. Die Schatten aller Gegenstände, welche solche directe Stralen empfangen, sehen wir oft scharf begrenzt, wie es in der Natur der Fall ist, und in der That finden wir bei Rembrandt oft, dass er Gegenstände für den ausdrücklichen Zweck aufstellt, solche Schatten hervorzubringen, die dem ganzen Effect den Anschein der Wahrheit geben. Ein anderes Mal sehen wir die Schatten in der Pracht des Lichtes gleichsam verdampfen, gleich als scheuten sie sich, dessen Breite zu verringern. Zuweilen finden wir seine starken Lichter, seine starken Schatten, sowie die heissen und kalten Farben alle auf einem Punkte vereinigt, und im andern Falle dienen seine Schatten, um die Mitteltinten zu heben, und seine stärksten Farben bilden das Mittel, sein Licht mit dem Schatten zu verbinden. Kurz, wie immer seine Technik war, so erscheint Rembrandt stets auf die Erreichung eines Zweckes abzielend, und sehen wir ihn unter solchen Umständen von einem Effect in der Natur, sei dies welcher es wolle, abweichen, so können wir uns versichert halten, dass diese Abweichung nicht in seiner Unwissenheit ihren Grund hat. Wir sehen

oft bei de Hooghe und Anderen bei der Darstellung des Lichts das Streben, die Effecte desselben in der Luft oder an den Gegenständen unter freiem Himmel zu beschränken, während das Licht bei Figuren in einem Zimmer nur sehr sparsam zugelassen ist. Rembrandt's Figuren sind im Gegentheil mit einer Pracht beleuchtet, welche jedes untergeordnete Licht verschlingt und die wir oft nicht als in den gewöhnlichen Regeln der Natur begründet, erkennen können.

Der untere Gegenstand von Platte II. ist nach einem Gemälde im Louvre und zeigt, welche kleine Masse von Licht oft Rembrandt's Sorgfalt in Anspruch nahm. Er hat die Kante des Leistenwerks, den Schatten unter der Wiege und die dunkle Kleidung der Figur benutzt, um dem Lichte seine Stärke zu geben. Der Vorhang ist ein lebhaftes Roth und ist durch die Kleidung des Kindes von derselben Farbe in das Gemälde eingeführt.

## Erklärung von Platte III.

Fig. 1 und 2 veranschaulichen uns die „Abnahme vom Kreuz" und die „Darstellung im Tempel." Daulby erwähnt in seinem Katalog, dass es zwei verschiedene Grade der Arbeit bei der Original-Radirung dieses Gegenstandes gebe; ich habe aber durch Untersuchung gefunden, dass diese Erscheinung nur darin seinen Grund hat, dass die Platten mehr oder weniger „gewischt" worden sind, wodurch ein Ton über das Ganze gelegt wurde. Nur auf der Mütze der Figur, die den Krummstab hält, ist ein hohes Licht, sowie an der Fackel in der „Kreuzabnahme", was dadurch erzielt wurde, dass an diesen Stellen das Kupfer ganz rein gewischt wurde. In manchen der von Rembrandt gefertigten Radirungen schreibt man seine erzielten Effecte auf Rechnung sorgfältigerer Arbeit, welche nur das Resultat des Drucks allein sind. In der „Abnahme vom Kreuz" hat er das Hauptlicht im oberen Theile des Gemäldes mit dem stärksten Dunkel in Berührung gebracht; in dem anderen ist es unten gehalten und durch eine Verbindungsreihe bis zu den Spitzen des Krummstabes emporgeführt. Wenn das Licht an einer Seite ist oder sich unten im Gemälde befindet, wie in „der Weisen Gabe" in der königlichen Sammlung in London, so giebt dies einen grösseren Raum für die Breite des Schattens, als wenn das Licht im Centrum gehalten ist, wie dies sein Grundsatz bei früheren Werken war. In einigen seiner Compositionen scheint er die ganze Hälfte der Leinwand für die Ruhe bestimmt zu haben, indess er seine Compositionen mit allen ihren Lichtern, Schatten und Farben auf die andere Hälfte beschränkte. Eine Kleinigkeit genügt oft, beide Hälften zu verbinden. Die dunkle Manier Rembrandt's hat, wenn sie in gehörigen Grenzen bleibt, vor jeder anderen Vortheile, da sie den Maler befähigt, seinen Farben einen reichen Ton zu geben, ohne sie schwer erscheinen zu lassen — was ein matter Hintergrund nicht gestattet, falls nicht die Farben als Schatten, anstatt als Lichter erscheinen sollen. Dem entsprechend finden wir Titian, Tintoretto, Giorgione, Rembrandt und Reynolds derselben Meinung folgend.

Fig. 3. Wenn der lichte Theil der Composition auf die dunkle Seite des Hintergrundes gebracht ist und der dunkle Theil auf die Lichtseite, so wird eine grössere Sicherheit und Festigkeit erzielt und eine gleichmässige Haltung hervorgebracht. Die entgegengesetzte Methode hat mehr Breite und Weichheit des Effects; aber wenn nicht der lichte Theil eine von dem hellen Grunde, auf welchen derselbe gebracht ist, verschiedene Farbe hat, und der

Fig. 1

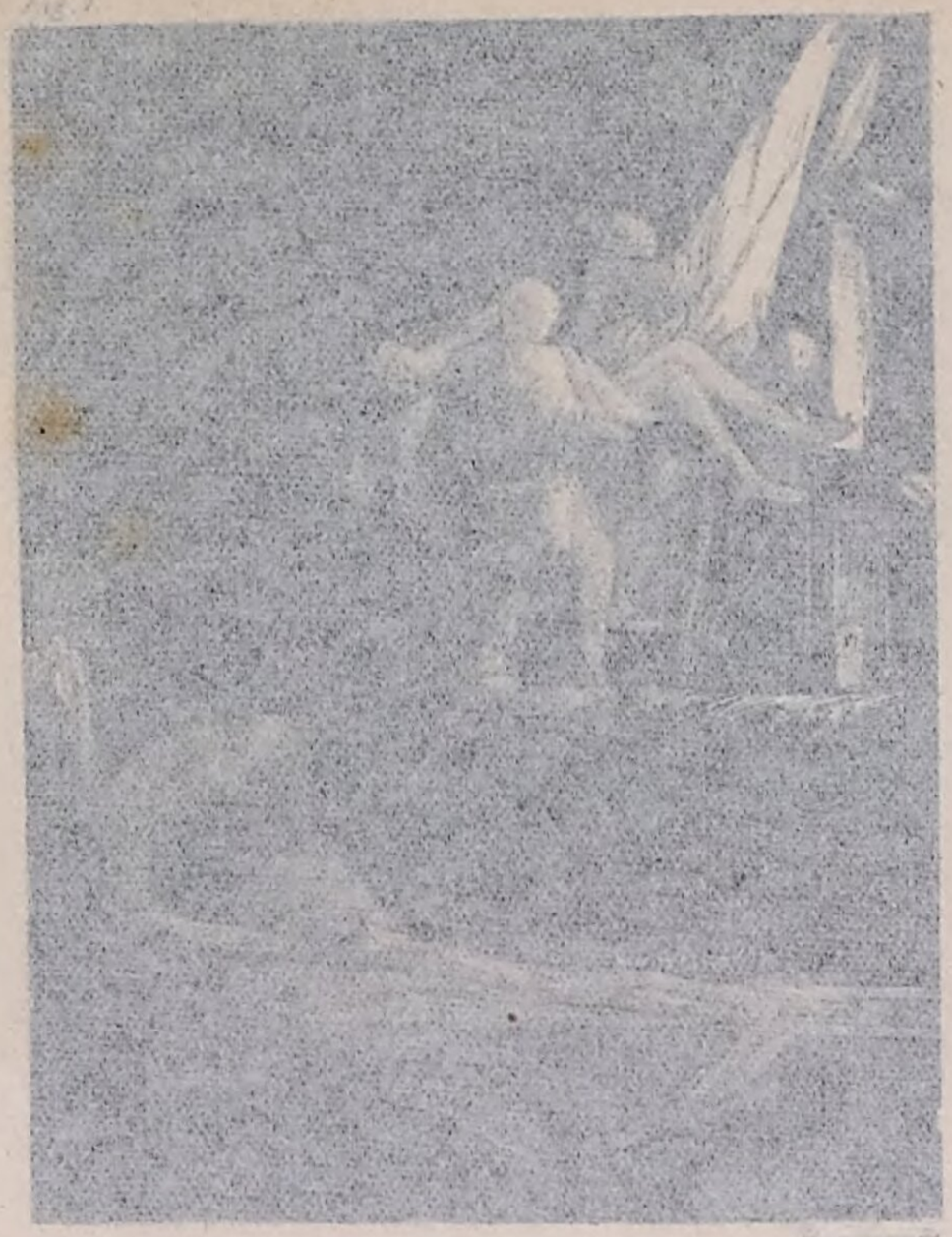


Fig. 2

Fig. 3

Fig. 4

Verlag v. Alfred Lorentz in Leipzig.

Fig. 3. Wenn der lichte Theil der Composition auf die dunkle Seite des Hintergrundes gebracht ist und der dunkle Theil auf die Lichtseite, so wird eine grössere Sicherheit und Festigkeit erzielt und eine gleichmässige Haltung hervorgebracht. Die entgegengesetzte Methode hat mehr Breite und Weichheit des Effects; aber wenn nicht der lichte Theil eine von dem hellen Grunde, auf welchen derselbe gebracht ist, verschiedene Farbe hat, und der

*Fig. 1.*

*Rembrandt.*

*Fig. 2.*

*Rembrandt.*

*Fig. 3.*

*Vandyke.*

*Fig. 4.*

*Weisz.*

Verlag v. A.H. Payne, Reudnitz-Leipzig.

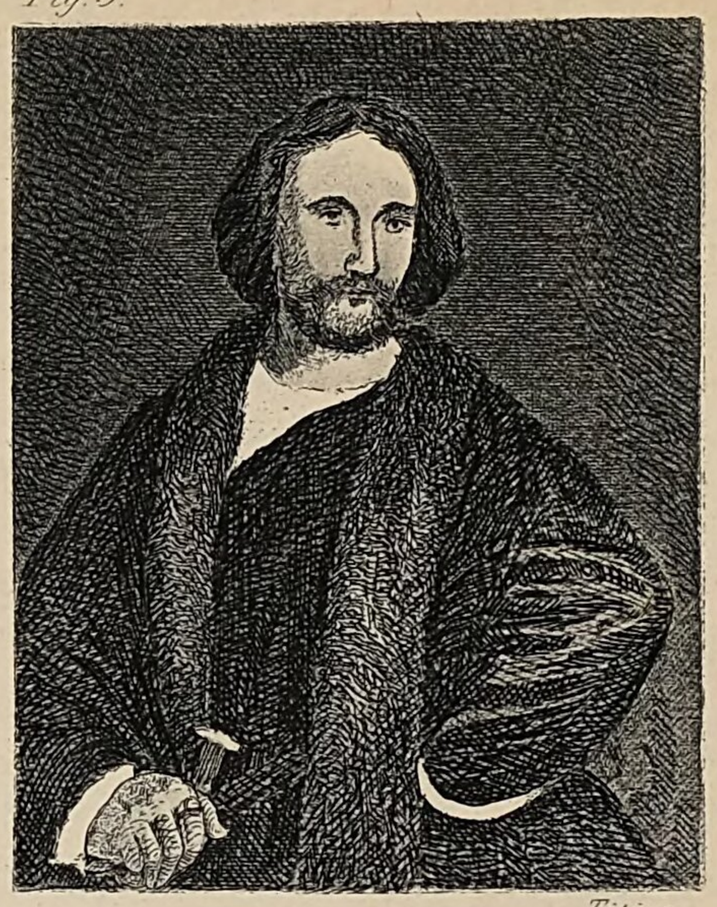
*Fig 1*

*Rembrandt.*

*Fig. 2.*

*Rembrandt.*

*Fig. 3.*



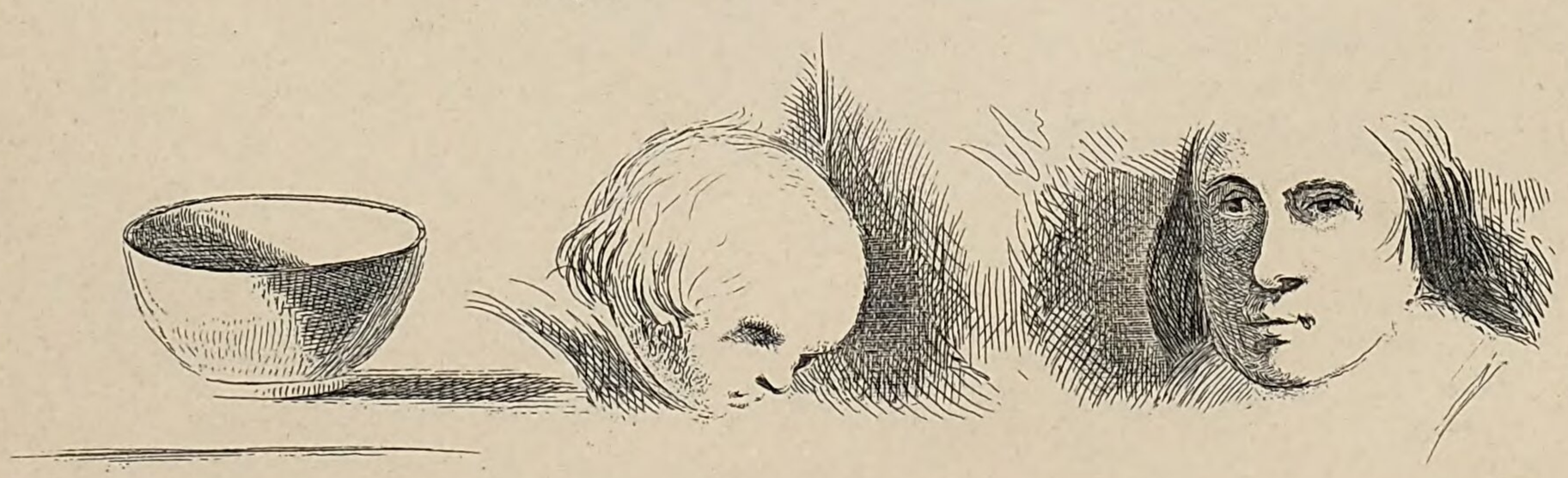
*Titian.*

*Fig. 4.*

*Vandyke.*

*Fig. 5.*

*Vandyke.*



Verlag v. A.H. Payne, Reudnitz - Leipzig.

dunkle Theil nicht von wärmerem oder kälterem Tone ist, als der Schatten, der denselben umgiebt, so stehen diese Theile in Gefahr die körperliche Masse zu verlieren und platt zu werden. Vandyck liess in dieser Compositionsweise die Färbung seiner Figuren seine Anordnung von Licht und Schatten unterstützen. Der weisse Anzug des Kindes und der gelbe der Königin bilden das Hauptlicht; das Weisse ist durch die Haube, Krause etc. der anderen Figuren wiederholt, das Gelbe ist durch die Stickerei an der Kleidung des Königs quer übergeführt und breitet sich am untern Theile der Luft aus. Das Dunkle wird durch den dunklen Anzug des Königs und des Kindes gebildet, welcher von tiefem Grün ist; die letztere Tinte ist querüber durch einen Theil des aufgeschürzten Vorhanges von derselben Farbe geführt; der Vorhang selbst ist tiefgelb und braun und dient der Kleidung der Königin als Grund. Die rothe Tischdecke ist durch die beiden Stühle wiederholt; der Boden von einer dunklen neutralen Färbung giebt dem Grund und Boden beider Figuren festen Halt. Wenn der Schüler, indem er Licht und Schatten eines Gemäldes prüft, bemerkt, welche Farben zu solchen Zwecken wirken, so wird er durch wenige Versuche finden, dass das, was zuerst complicirt und schwer zu enträthseln war, leicht und lohnend erscheint, da dasselbe seine Fähigkeit, Reflexionen anzustellen, im höchsten Grade steigert.

Fig. 4. Das Dunkel, welches die grösste Schattenmasse des Gemäldes bildet, ist oft, ehe es in Berührung mit dem höchsten Lichte gebracht wird, gesteigert und zu einem Punkte gesammelt, dessen Localfärbung zu solchen Zwecken passt, wie in dem hier gegebenen Beispiele, wo der schwarze Anzug der Frau, als der dunkelste Theil, mit dem hellsten Theile der weissen Kleidung zusammengestellt ist. Dies dient dazu, die tiefsten Schatten des Hintergrundes luftig zu machen, und eine grössere Festigkeit dem so hervorgehobenen Gegenstande zu verleihen. Die Sammlung allen Lichts und allen Schattens auf einen Punkt des Stücks giebt dem Maler die grösste Kraft des Pinsels. Um die andere Seite des Gemäldes gegen solche Kraftentwickelung aufrecht zu erhalten, hat Metzu seine starken Farben abgestuft und Roth und Blau in Berührung gebracht, und zwar durch einen auf dem Stuhle liegenden Handschuh, also auf dem dem Auge nächsten Punkte. Die warme Färbung ist auf der anderen Seite durch einen Hund etc. vertreten, und das Weiss des Frauenzimmers ist durch ein Schnupftuch, welches der Mann in der Hand hält, durch sein Halstuch etc. wiederholt.

## Erklärung von Platte IV.

Fig. 1. In einem einzelnen Kopfe haben wir oft nur ein Licht; es ist desshalb nothwendig, dasselbe mit dem Schatten entweder im Hintergrunde, oder an dem Anzuge in Harmonie zu bringen. Demzufolge malte Rembrandt oft das Licht der Kleidung in derselben Färbung, wie die Schattenseite des Gesichts, wodurch er Einheit und Einfachheit bewirkte. In Fig. 2 haben die Hände ein zweites Licht und in Fig. 3 haben wir drei Lichtflecke, der Kragen und die Krausen an beiden Händen. Dies ist der Titian, den Reynolds in seiner Beschreibung der Düsseldorfer Galerie erwähnt, und welcher gegenwärtig in München ist: „Das Portrait eines vornehmen Herrn, ein Kniestück, eine Hand aufgestemmt; man sieht die Hand selbst nicht, sondern nur einen Theil der Krause; die andere, die Rechte, ruht auf etwas, was sein Schwert zu sein scheint; er blickt seitwärts. Dies Portrait hat ein höchst angenehmes Gesicht; ist weder mit grosser Leichtigkeit gemalt, noch im Geringsten manierirt;

die Schatten haben keine Farbe; die Draperie ist schwarz und der Grund nahezu ebenso schwarz, wodurch ein schlechter Effect durch den gekrümmten Arm vermieden wird. Es ist kein geringer Theil unserer Kunst, zu wissen, was wir vorwärts ins Licht, oder rückwärts in Schatten bringen sollen."

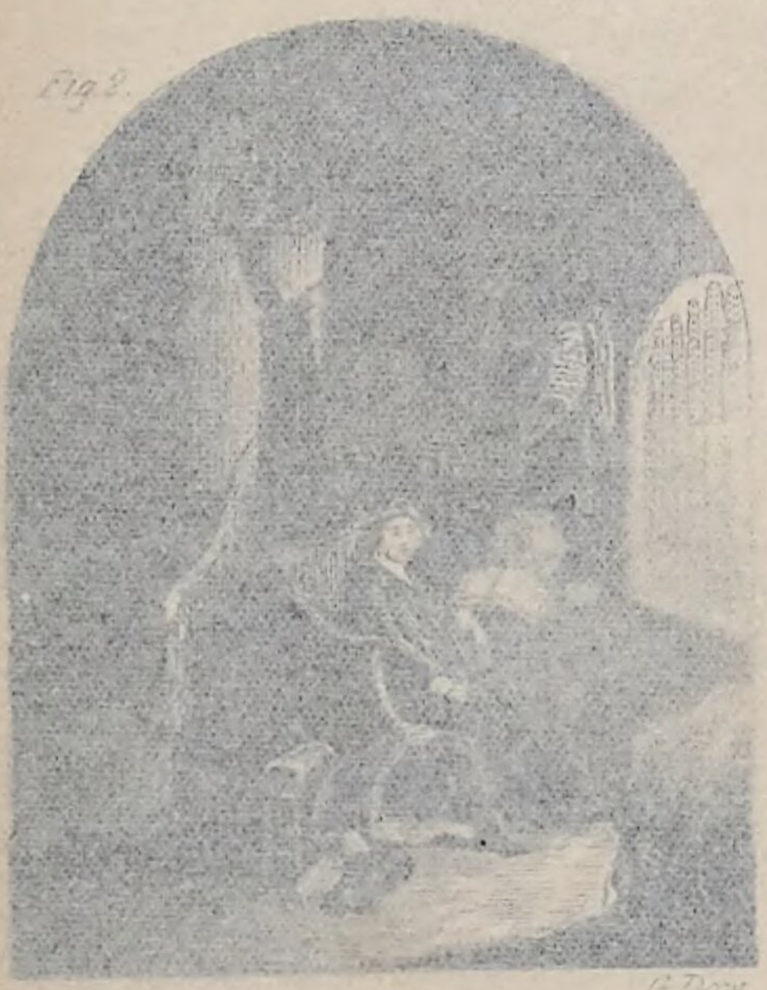
Das Leinen in diesem und in andern Gemälden Titian's ist hell und scharf, das Fleisch bildet das Hauptlicht. Reynolds sagt, indem er von der „Kreuzabnahme" von Rubens redet, „er wusste wohl, welchen Effect weisses Leinen, dem Fleische entgegengetetzt, bei seiner Macht der Färbung, haben muss; und die Wahrheit ist, dass Niemand als grosse Meister im Colorit es versuchen können, klares weisses Leinen nahe dem Fleisch zu malen, diese aber kennen den Vortheil davon." Bei Rembrandt finden wir in der Regel dieselbe Behandlung, jedoch habe ich das Leinen neben dem Gesicht klar behandelt beobachtet. Um dem Fleische einen hellen Charakter zu geben, führt er oft kalte Tinten in die Nähe desselben, und wenn er nichts anderes finden kann, so benutzt er die Schatten der Leinwand zu diesem Ende. In Vandyck's früher italienischer Manier finden wir das Leinen heller, als in seinen späteren Werken, wo dasselbe mehr bleifarbig erscheint.

Fig. 4 und 5. Wir finden zuweilen das Himmelslicht für den Zweck eingeführt, die Lichter der Köpfe und Hände zu wiederholen, wie in Fig. 3, zuweilen auch, um das Licht des Kopfes auszudehnen, zu erbreitern und demselben mehr Bedeutung zu geben, wie in Fig. 4. Um die Hand zu unterstützen, ihre Stellung in diesem Gemälde zu behaupten, hat der Maler sie durch den Hut und den Schatten am Stuhle begrenzt. Da es von der äussersten Wichtigkeit ist, dass jeder Gegenstand seine entsprechende Entfernung von dem Auge des Beschauers bewahrt, so ist es ein gutes Verfahren, solche Theile, die wir vorzubringen wünschen, durch einen dunklen Schatten, welcher in Berührung mit denselben kommt, zu begrenzen und die zurückweichenden Theile mit einem Grunde von weniger entgegengesetztem Charakter zu umgeben; denn wir wissen, dass stark und scharf begrenzte Linien näher treten, während diejenigen weicherer Art zurückweichen. Solche Punkte werden später durch die Geschicklichkeit des Künstlers erkannt; hierin besteht die Anwendung des Hintergrundes der Figuren, einer der schwierigsten und wesentlichsten Theile der Kunst.

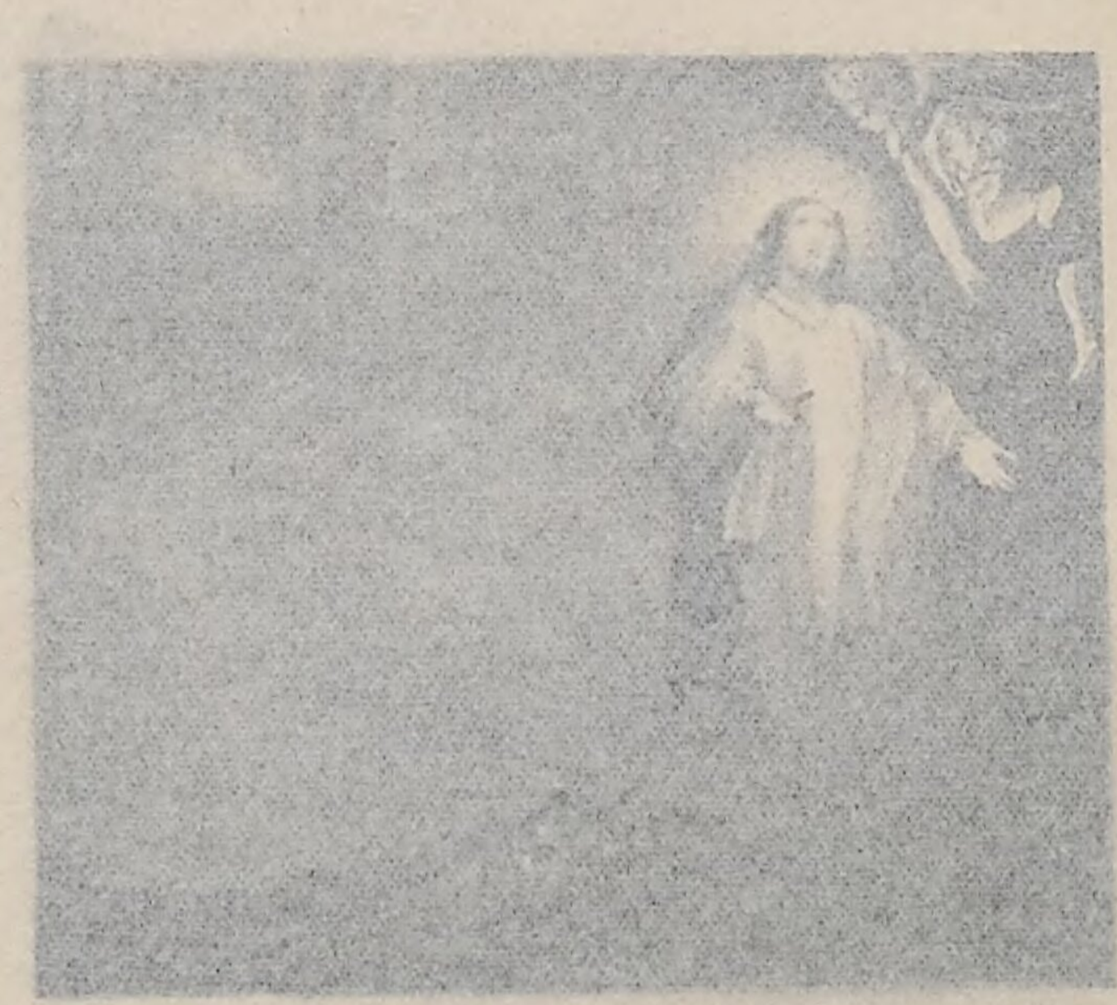
Da Licht und Schatten die Vertiefungen und Hervorragungen, das Concave und Convexe aller Gegenstände bedingen, so ist der vorzüglichste Umriss ohne sie nichts als eine platte Fläche. Wenn wir z. B. einen Becher nehmen und den Einfluss von Licht und Schatten auf denselben prüfen, so finden wir in Natura die Principien, welche die Künstler zu manchen Zwecken in der Malerei anwenden. Wir gewahren den nahen Rand scharf durch die Lichtseite begrenzt, welche mit dem Schatten in Berührung kommt, der dunkler wird, sowie er in den Becher hinabsteigt; wir sehen die dunkle Seite fest vom Lichte abgehoben; dies giebt das einfachste und effectvollste Mittel einer treuen Darstellung seines Charakters. Dies mag als zu augenscheinlich betrachtet werden, um in einem Werke wie dieses hier Platz zu finden, wo keineswegs die Anfänge der Kunst gelehrt werden sollen; aber ich bin überzeugt, dass die schwierigsten Principien der Malerei von sehr wenigen Quellen ausgehen, und dass diese Quellen von sehr einfacher Natur sind. Jedes Ding in unserm Gesichtskreise ist voll von Exempeln, und der Geist des Schülers muss nur zu dem Wege der Prüfung und Untersuchung des Gegenstandes geführt werden, vor dem Beginn eines Werkes, oder

F. Nolte.

Fig 2.



G. Dow.



Verlag v. A. H. Payne, Reudnitz - Leipzig

während der Arbeit an demselben. Er muss sich seiner Absicht nicht allein klar bewusst sein, sondern muss auch die beste Methode in der Gewalt haben, diese Absicht auszudrücken.

## Erklärung von Platte V.

Fig. 1. Wenn ein Schatten mitten durch das Gemälde geführt ist, so haben wir nicht allein Gelegenheit, Breite des Effects hervorzubringen, sondern die zurückweichenden Partien der Luft und der Grund-Perspective werden bei ihrer Schwäche dadurch unterstützt, dass sie gesättigt und ruhig erscheinen. Die Regel hierfür ist unter Fig. 1, Platte V. zu ersehen.

Fig. 2 und 3. Ist das Hauptlicht auf einer Seite angebracht, so haben wir Gelegenheit, eine grössere Schattenmasse einzuführen, als wenn sich das Licht im Mittelpunkt befindet, was oft von der grössten Bedeutung ist, besonders wenn das Gemälde Ruhe erheischt.

Wenn, wie in Fig. 2, eine Menge kleiner Gegenstände in ein Gemälde gebracht wird, oder wenn die Hauptanordnung aus vielen Figuren besteht, so ist es unmöglich, eine Breite von Licht und Schatten zu erreichen, wenn nicht mehrere derselben mit einander in derselben Stärke vereinigt werden, um eine Masse von Licht oder Schatten zu bilden. Dies mit Geschicklichkeit auszuführen, ist eine der grössten Schwierigkeiten; denn nur dann, wenn in irgend einer Art die Kenntniss des Malers von dem Effecte verschleiert wird, erscheint dieser nicht als geradezu berechnet. In der Verwirrung einer Schlacht z. B. würde es unangemessen erscheinen, dass zwei oder drei weisse Pferde zusammengestellt werden, um eine Masse von Licht zu bilden, und doch sehen wir bei Salvator Rosa und Wouverman diese Methode befolgt; oder in einer Darstellung von todtem Wildpret ist es ebenso unwahrscheinlich, dass wir allenthalben zu gleichem Zweck einen Schwan wie bei Weenix finden. Um einen solchen anscheinenden Kunstgriff des Malers zu vermeiden, finden wir, dass Paul Veronese, Tintoretto und Andere von der Luft, oder von hellen Gebäuden für eine Hauptmasse von Licht in ihren grossen, aus vielen Figuren bestehenden Werken, Gebrauch machen. In den kleinen Werken der holländischen Schule sehen wir das Licht auf einer Wand oder auf dem Boden, oder in einem Fenster bei häuslichen Scenen, und die Luft u. s. w. bei offenen Stücken zu diesem Zwecke benutzt.

Gerard Dow wusste, ungeachtet seiner ausserordentlichen Durchführung, die Breite von Licht und Schatten zu bewahren, was er durch den Unterricht in der Schule Rembrandt's erreicht hatte, und in kleinen Stücken ist diese Breite des Effects um so schwieriger zu behaupten, da nur ein sehr kleiner Raum für Mitteltinten, Dunkel und Lichter, sowie reflectirte Lichter bleibt, sowie solche in der Natur beobachtet werden und zugleich für ein gewisses Abdämpfen der Umrisse, damit die einzelnen Gegenstände nicht aussehen wie kleine Modelle. Reynolds in seinen Notizen über Fresnoy sagt über diese Eigenschaft: „Wir können uns hier auf Titians ‚Trauben' beziehen, welche wir als so placirt annehmen, dass sie ein breites Licht und einen breiten Schatten empfangen. Hier, obgleich jede einzelne Beere an der Lichtseite der Traube ihr Licht, ihren Schatten und Reflex hat, machen alle zusammengenommen doch nur eine breite Masse von Licht aus. Die flüchtigste Skizze, bei welcher diese Breite bewahrt ist, wird daher einen bessern Effect und mehr den Anschein haben, als käme sie von der Hand eines Meisters, das heisst mit andern Worten: ‚wird

mehr das Charakteristische und den Totaleffect der Natur besitzen', als die mühsamst vollendete Arbeit, bei welcher diese Breite fehlt oder vernachlässigt ist." Eine Methode unter vielen, welche wir öfter von Gerard Dow befolgt sehen, um den Anschein der höchsten Vollendung bei der Bewahrung der Breite der Natur zu erzielen, ist diejenige, das Einzelne in seiner zusammengesetzten Erscheinung (z. B. die Theile eines Musters von einem Gewebe etc.) oder die Oberfläche eines Gegenstandes darzustellen, ohne die Tinten zu ändern, das heisst, abzudämpfen und zu vertreiben. Zum Beispiel, beim Malen eines Teppichs oder einer Tapete scheint er seine breiten Lichter und Schatten angelegt, und während solche noch nass waren, ein Stück feines Tuch daraufgelegt zu haben, um den Eindruck der Fäden über die ganze Stelle zu erhalten; dann in den hohen Lichtern scheint er jeden Faden mit Licht, und im Schatten jeden Faden dunkel gefärbt zu haben, welches, wenn die Linien den wellengleichen Falten gemäss verlaufen, den treuen Anschein der Breite und zugleich der Natur geben würde.

Die Kunst, einem Gemälde den Stempel der Vollendung zu geben, ist einer der schwierigsten Theile der Malerei, denn hierunter ist die genau bemessene Kräftigkeit der verschiedenen Schatten und Farben, welche deren jedesmalige Situation im Bilde bestimmt, die Einführung und das Detail der minder bedeutenden Theile, ohne die Zerstörung der grossen Breite des Ganzen und die verschiedene und bezeichnende Charakteristik der mannigfaltigen Substanzen begriffen. Das Wort „vollendet" vom Colorit gebraucht, bezeichnet in der Darstellung der Gegenstände genau den Ton, welchen dieselben in der Natur unter denselben Umständen besitzen, werde dies durch wiederholtes Lasiren mit transparenter Vertreibung (Waschen), oder durch sorgfältige Mischung der Farben auf der Palette gleich von vornherein hervorgebracht.

Da die Regeln für die Stellung des Lichts an der Seite des Bildes schon bei Platte III. angeführt worden sind, so werde ich bei Besprechung von Fig. 3 der gegenwärtigen Platte nur die Farbe in Betracht ziehen.

Das Hauptlicht ist durch die weissen und blauen Kleider des Heilands gebildet und durch die Luft wiederholt, welche von demselben kalten Ton ist; das warme Licht des Engels bildet das Hauptlicht für den Kopf und die Hände Christi und ist durch eine von Personen in der Entfernung getragene Fackel wiederholt. So viele kalte Farben in den Lichtern erfordern warm gehaltene Schatten, damit das Gemälde nicht schwer aussehe; wir finden demnach, dass Correggio die Schatten in einem saftigen Braun gehalten hat. Rembrandt, welcher Meister in diesem Theile der Kunst war, machte, wenn sein Licht kalt war, die Schatten um so wärmer, je dunkler sie wurden; Rubens, welcher den Styl der Färbung den Venetianern nachbildete, scheint durch dieselbe Meinung geleitet worden zu sein. In einer seiner Maximen sagt er: „Beginne damit, Deine Schatten leicht einzumalen und gieb Acht, dass kein Weiss sich in denselben einschleicht; denn das ist das Gift für ein Gemälde, ausgenommen in den Lichtern. Wenn Deine Schatten durch die Einführung dieser fatalen Farbe verdorben sind, werden Deine Töne nicht länger warm und durchsichtig, sondern schwer und bleiern sein. In den Lichtern ist es nicht so; diese können mit Farbe, soviel man solches für geeignet hält, gesättigt werden." Wer immer die Werke der grossen Coloristen prüft, wird dies Impasto der Lichter und die Schatten reich, saftvoll und durchsichtig

*Fig. 1.*

*Cuyp.*

*Fig. 2.*

*Vandyke.*

*Fig. 3.*

*P. Potter.*

*Fig. 4.*

*Cuyp.*

*Fig. 5.*

*Fig. 6.*

*Rembrandt.*

Verlag v. A.H. Payne, Reudnitz - Leipzig.

[illegible] Bild, welches sich im Besitz der Familie des Herzogs von [illegible] befindet, wie in der That alle Werke von Correggio's eigner [illegible] eine klare Beschreibung von Correggio's Behand-

[illegible] und mit feinem Urtheil in kleine und grosse Massen [illegible] dieser gefällig abrundet, und durch fast unbemerk- [illegible] Halbtinten und warmen Reflexen in breite, tiefe und [illegible] so kunstvoll die höchsten Extreme von Licht und [illegible] Gegensätze der Farben und verfolgt den grösst- [illegible] und zartesten Reize, die man sich denken kann."

[illegible] Gruppe von der Licht- [illegible] wird, sowie mehr Leb- [illegible] Cyp. welches [illegible] das Feld werfen [illegible] die weiten Zwischenräume mit den zarten [illegible] so leidet sie grössere Kraft, da der [illegible] Durchsicht findet. Die starken Farben haben ebenfalls [illegible] als in dem Falle, wo die Farben dem Lichtstrahl entgegen- [illegible] zerstört wird.

[illegible] um das Licht in die dunkle Seite des Gemäldes [illegible] zu entfernen. In Compositionen, wo der Hinter- [illegible] Gegenstände, wie Spiegel, Metalle, Waffen [illegible] Scharlach mit dem [illegible] Theile derselben

[illegible] Umriss der [illegible] Theile der [illegible] dass er trägt [illegible] Die warmen [illegible] Färbung des Pferdes, [illegible] Himmels mischt sich [illegible] Eintrag zu thun. [illegible] des Gemäldes nicht [illegible] Beschauers auf den [illegible] fällt von dem [illegible] Seitentheil

Fig. 1.

Fig. 3.

finden. Das Original dieses Bildes, welches sich im Besitz der Familie des Herzogs von Wellington befindet, hat diesen Charakter, wie in der That alle Werke von Correggio's eigner Hand. Opie in seinen Vorlesungen giebt eine klare Beschreibung von Correggio's Behandlung des Chiaroscuro wie folgt:

„Indem er seine Farben classificirt und mit feinem Urtheil in kleine und grosse Massen von Licht und Dunkel abtheilt, seine Lichter gefällig abrundet, und durch fast unbemerkbare Abstufungen von durchsichtigen Halbtinten und warmen Reflexen in breite, tiefe und transparente Schatten übergeht, verbindet er kunstvoll die höchsten Extreme von Licht und Schatten, bringt Harmonie in die stärksten Gegensätze der Farben und vereinigt den grösstmöglichsten Effect mit der süssesten und sanftesten Ruhe, die man sich denken kann."

## Erklärung von Platte VI.

Fig. 1. Ich habe schon erwähnt, dass, wenn die Schatten der Gruppe von der Lichtseite des Hintergrundes sich abheben, grössere Festigkeit erzielt wird, sowie mehr Lebhaftigkeit, welches Letztere der besondere Charakter des Tageslichts ist. Cuyp, welcher seinen Figuren eine solche Stellung giebt, dass sie lange Schatten quer über das Bild werfen, giebt eine täuschende Wahrheit des Sonnenscheins. Wenn die tiefen Schatten auf das zarte Halblicht placirt werden, anstatt auf das starke Licht, so haben sie grössere Kraft, da der Grund eine mehr zurückweichende Eigenschaft besitzt. Die starken Farben haben ebenfalls eine naturgemässere Erscheinung, als in dem Falle, wo die Farben dem Lichtstrahl entgegengesetzt sind, wodurch deren Brillanz zerstört wird.

Einige wenige Lichtstriche genügen, um das Licht in die dunkle Seite des Gemäldes zu führen und die Schwere der Schatten zu entfernen. In Compositionen, wo der Hintergrund sehr dunkel ist, finden wir schimmernde Gegenstände, wie Spiegel, Metalle, Waffen u. s. w. angewandt, da sie ein scharfes Licht annehmen und dadurch den Schatten mit dem Lichte, ohne dessen Breite zu zerstören, verbinden; ja im Gegentheil die Tiefe desselben vermehren.

Fig. 2. Wenn der lichte Theil der Gruppe auf die Lichtseite des Grundes gebracht wird, so müssen wir, vorausgesetzt, dass wir eine hinreichende Festigkeit zu erzielen im Stande sind, nothwendig eine grössere Breite des Effects erreichen. Vandyck hat in diesem Gemälde das Hauptlicht auf den Aermel der Jacke gebracht, welche den am meisten hervorragenden Punkt bildet, und hat dasselbe in der Luft zerstreut. Die kalten Tinten der Schatten der Jacke und ein Theil eines blauen Bandes lösen es von dem untern Theile der Luft, welche warm ist, ab. Die warme Färbung des Knaben und der Mantel, den er trägt und des Königs Hosen von einem lebhaften Roth, unterstützen die Anordnung. Die warmen Farben sind in die Schattenseite des Gemäldes durch die dunkelbraune Färbung des Pferdes, den Baumstumpf und die Satteldecke eingeführt. Das kalte Blau des Himmels mischt sich mit dem Blätterwerk der Bäume und verhindert das letztere, dem Hute Eintrag zu thun, welcher ein grösserer Punkt von Bedeutung ist und der Schattenseite des Gemäldes nicht allein das Gleichgewicht hält, sondern auch die Aufmerksamkeit des Beschauers auf den Kopf lenkt. Die warme Färbung des Fleisches löst sich nothwendig von selbst von dem kalten Grunde ab; aber für solche Situationen finden wir oft, dass Rubens und seine Schüler

hartes Blau mit dem Kopfe in Berührung bringen, welches eine grosse Bedeutung und einen lichtvollen Effect giebt. Wir bemerken also: dass eine helle Figur starkes Relief bei einem hellen Hintergrund haben kann, vorausgesetzt, dass die Farben einander entgegengesetzt sind, und hierbei ist die grösste Breite von Licht bewahrt.

Fig. 3. Wir haben in diesem Bilde das Dunkel der Gruppe mit grosser Festigkeit von dem lichten Theile des Grundes abgehoben und einen grossen Theil des Umrisses scharf und schneidend gezogen, welches, obgleich solches die genaue Form natürlicher Gegenstände darstellen mag, auf den ersten Blick hart erscheint. Sei es, dass wirkliche Gegenstände mit den härtesten Effecten von Licht und Schatten harmoniren; oder dass die wirkliche Trennung des einen Theils von dem andern eine Stärke der Farben zulässt, welche für eine platte Fläche gleich dem Umrisse auf einer Leinwand nicht anzuwenden ist, wird der Prüfung des Schülers werth sein, zumal derselbe in der Natur oft die entferntesten Gegenstände schärfer und schneidender als die nächsten Umrisse findet, wobei jene gleichwohl ihre Stellung behaupten. Dies auf der Leinwand darzustellen, erfordert die wissenschaftlichste Anordnung, da ein Werk die Kräftigkeit und Frische der Natur haben kann, ohne eine getreue Darstellung zu sein, wenn die Situation des einen Theils mit Rücksicht auf einen andern in Betracht gezogen wird.

Potter hat in diesem Gemälde, in welchem die Gegenstände in natürlicher Grösse sind, von den einfachsten und kräftigsten Principien, was Licht und Schatten betrifft, Gebrauch gemacht. Die Gruppe ist hier scharf begrenzt, da ein Theil derselben sich hell von einem dunklen Grunde abhebt und ein dunkler von einem lichten; wir haben eine Composition, welche eine entschiedene Form in einer Richtung annimmt und das Licht, das quer von einem Theile zum andern läuft, so dass hier die ganze Naturwahrheit, welche in Einfachheit, Bestimmtheit und Kraft besteht, heraustritt.

In den frühesten Meistern finden wir diese Eigenschaft oft in einem hohen Grade; und wenn sie weniger eine gleichsam mosaikisch eingelegte, platte Erscheinung darböten, so würden solche werthvoller sein, als die mehr harmonischen Verschmelzungen der Modernen durch Licht und Schatten. Allein wir dürfen nie übersehen, dass die Gegenstände in der Natur mehr oder weniger Rundung oder Tiefe haben, dass sie so zart als auch kräftig erscheinen und dass die härtesten Farben unter dem Einflusse von Licht und Schatten stehen.

Fig. 4. Der lichte Theil der Gruppe ist hier in Berührung mit dem lichten Theil des Hintergrundes gebracht und der Schatten wird durch die Localfarben der Gegenstände in demselben verstärkt. Die gelbe Kuh, welche das Licht giebt, ist von andern von einem lebhaften Roth und Braun, das von einem noch dunklern Hintergrunde Relief erhält, umgeben. Dies giebt der Gruppe eine grosse Breite. Die kalte Farbe des obern Theils des Himmels ist quer über das Gemälde durch das Gras und die Blätter geführt, welche von einem kalten Grün sind; das scharfe Dunkel der Hörner, Augen etc. giebt dem Ganzen Leichtigkeit und Vollendung und erlaubt den breiten Lichtern und Schatten eine grössere Vereinigung. Bei Cuyp werden die Localfarben der Gegenstände, gleichviel ob warm oder kalt, und unbeeinträchtigt durch Licht und Schatten, erhalten; dies giebt grosse Breite und die Bestimmtheit der Natur bei offenem Tageslichte.

Fig. 5. In diesem Bilde haben wir helle Figuren auf dunklem Grunde und umgekehrt. In der Natur sehen wir oft starke Effecte von einfachen und bestimmten Principien ausgehen, welche, sofort skizzirt, dem Schüler vom besondersten Werth sein werden, da sie ihm einen Einblick in die Wissenschaft von Licht und Schatten gestatten, und oft als ein Schlüssel zu grösseren Combinationen dienen können. Reynolds erwähnt eine Methode der Composition, die darin besteht, eine Figur von irgend einem berühmten Meister zu entnehmen und andere, welche mit derselben in Beziehung gebracht werden, dazu zu zeichnen, um dadurch dem Ganzen eine Grösse des Styls zu verleihen. So geben wir ebenfalls, indess wir mit einem nach der Natur gezeichneten Effecte beginnen, auch den übrigen Theilen des Gemäldes einen entschiedenen Schein von Wahrheit.

Manche Maler modelliren ihre Gruppen zu dem Zwecke, eine treue Darstellung von Licht und Schatten zu erhalten. Kleine Figuren, wenn sie auch von roher Form sind, dienen hierzu und werden dem Künstler manche unschätzbare Winke geben.

Tintoretto und Correggio, beide grosse Meister vom Helldunkel, sind dadurch bekannt geworden, dass sie diese Methode zu Hülfe genommen haben und der Schüler müsste die irrigste Ansicht über seine Kunst haben, welcher sich einbildete, dass Vortrefflichkeit ohne Benutzung von allen Hülfsmitteln erreicht werden kann. Die wissenschaftlichste Anordnung von Licht und Schatten kann uns staunen machen; aber es ist ein Reiz in dem Helldunkel der Natur, der uns mit unwiderstehlicher Macht fortreisst.

Fig. 6. In diesem Stücke sehen wir die dunkle Gruppe von der Lichtseite des Hintergrundes in der einfachsten und entschiedensten Weise sich abheben und die Principien von Licht und Schatten für die Darstellung der strengen Erscheinung der Natur angewandt, das heisst für die Breite und Festigkeit des Grundes und das Licht und die Ausdehnung des Himmels. Rembrandt ist oft vorgeworfen worden, zu künstlich in seinen Effecten zu sein; aber er verfehlte niemals sein Ziel, mag dies die Darstellung der glänzenden Verbreitung des Lichts, oder die vollkommene Tiefe der Schatten sein, oder der Charakter eines Gegenstandes, der Einzelheiten seiner Oberfläche oder seiner Färbung nach, und die Erscheinung, welche der Erinnerung eines Jeden vertraut zu sein scheint, aber welche darzustellen, sei dies in der Poesie oder in der Malerei, nur Wenige die Kraft haben.

Rembrandt scheint immer in seinen Werken eine leitende Gestalt, Form u. s. w. hervorgehoben und diese nie aus den Augen verloren zu haben. Die Verschiedenheiten in seinen Kupferplatten sind nur Bestätigungen hierfür. Denn in seiner Besorgniss, dies Leitende zu bewahren, sehen wir ihn jedes Hinderniss zerstören, entweder dadurch, dass er ganze Gruppen mit Schatten bedeckt, oder vielmehr in demselben begräbt, oder indem er andere Gruppen in einem unvollendeten Zustande lässt und ihnen blos einen Umriss giebt, um sie zu begrenzen. Zum Beispiel, wenn wir zuerst den Abdruck des grossen „Ecce homo“ nehmen, so sehen wir, dass er Christus in den Mittelpunkt einer Gruppe, in eine ganze und breite Masse von Licht gebracht hat, mit der starkdunklen Abstufung von demselben, rechts und links, und umgeben von Massen von Halbtinten. Sodann hat er die Hauptgruppe geätzt, mit der zu der Menge gewandten Figur beginnend und mit der rechten Hand des Pilatus schliessend. Dieser Theil, welcher sich im starken Lichte befindet und durch eine Menge scharfer Dunkelheiten unterbrochen ist, erhält auf diese Weise grosse Brillanz und Bewegung.

Hier ist daher der ruhige Charakter des Heilandes festgehalten und seine überwiegende Bedeutung bewahrt, da er den Mittelpunkt der einen Gruppe und die Spitze der andern bildet, indess er, wie Füssli schreibt, „gleich einer Pyramide von den stürmenden Wogen unten emporsteigt.“

Betrachten wir seine Platte, „die Engel, welche den Hirten erscheinen“, so finden wir zuerst eine breite Masse von Schatten durch den Mittelpunkt in einer diagonalen Linie laufend; dies giebt dem Stück seine grösste Breite. Im obern Theile ist das Hauptlicht bewahrt, dass vom Mittelpunkte mit einer Menge von Kindern ausgeht, die in den Strahlen spielen und von welchen aus der Engel sich über diese Schattenmasse hinaus an die Hirten wendet. Das zweite Licht im untern Theile des Blattes hat er in dem weiteren Stadium der Platte durch eine Anzahl von Schatten und Lichtern zerschnitten, welche unregelmässig verstreut sind, und so die Erscheinung der Verwirrung und des Schreckens der Schäfer und ihrer Heerden verstärken, welche truppweise in allen Richtungen fliehen. Diese beiden Beispiele aus vielen anderen, welche der Schüler durch eigne Prüfung auffinden wird, werden genügen, um zu zeigen, dass Licht und Schatten den Charakter und die Vollendung des Gegenstandes befördernd angewandt werden kann, und dass Rembrandt der Anwendung von Licht und Schatten in dieser Hinsicht so vollkommen mächtig ist, dass er keine Nebenbuhler zu fürchten hat.

## Erklärung von Platte VII.

Wenn ein Gemälde hauptsächlich mit Licht und Halbtinten componirt ist, so müssen die Schatten der Figuren nothwendig mit grosser Kraft ausgedrückt werden, da der schwache Halbschatten ihnen ihre Bedeutung nimmt. Die Mittagssonne, die ganze Atmosphäre bis in ihre geringsten Theile mit intensivem Lichte erfüllend, giebt die lichtvolle Erscheinung, welche so hoch charakteristisch bei Landschaften ist; die dunklen Localfarben der Figuren erhalten durch das Einsaugen der Sonnenstrahlen unverminderte Stärke und geben die Festigkeit und Lebhaftigkeit der Scene, wodurch solche vor einem matten Aussehen bewahrt bleibt. In der Natur haben die Figuren, ihrer aufrechten Stellung wegen, eine grössere Wirkung durch die flachen Schatten, welche durch das in dieselben einfallende Himmelslicht geschwächt werden; denn da der ganze Luftkreis mit Licht gefüllt ist, so strahlt solches in allen Richtungen nieder und wird reflectirt. Durch diese Bewegung ziehen die Lichtstrahlen das Auge an — ein Umstand, welchen der Künstler merken muss, da er jenen dieselbe relative Bedeutung auf der Leinwand geben muss, die sie in der Wirklichkeit besitzen. In Anbetracht aller dieser Umstände werden manche Maler bewogen, den Schatten durch die volle Kraft der Palette auszudrücken. Da der Hauptcharakter und die leitende Führung des vollen Tageslichtes nur durch irgend ein Opfer erkauft werden, so können Kritiker, welche diese Aufgabe nicht genügend prüfen, einen Mangel von Luft bemerken; aber der Schüler wird sich bei einer genauen Aufmerksamkeit auf diesen Gegenstand nicht leicht durch das Geschrei: „ohne Luft und Duft“ irre machen lassen.

Vögel in der Luft, Boote im Wasser, Figuren auf dem Strande, auf Kornfeldern oder hellen Wegen haben alle dieses charakteristische Merkmal in hohem Grade, als Mitteltinten auf einem hellen Grunde.

Cuyp erreicht dies oft durch den allgemeinen Ton des Gemäldes, welcher warm ist,

Corp.

...festgehalten und jede überwiegende Be-
... Gruppe und die Spitze der andern bildet,
... von den stürmenden Wogen unten

... Horizont erscheinen", so finden wir
... Mittelpunkt in einer diagonalen Linie
... In einem Theile ist das Hauptlicht be-
... ausgeht, die in den Strahlen
... Oberarmmasse hinaus an die Hüften
... er in dem weiteren Stadium
... durchschnitten, welche unregelmässig
... und des Schreckens der Schäfer und
... Richtungen fliehen. Diese beiden Bei-
... durch eigne Prüfung auffinden wird, werden
... den Charakter und die Vollendung des
... kann, und dass Rembrandt der Anwendung
... vollkommen mächtig ist, dass er keine
... Gebrauch zu machen weiss.

Gruppirung von Figuren und Thieren.

... componirt ist, so müssen
... ausgedrückt werden, da der schwache
... Atmosphäre bis in
... Erscheinung, welche
... der Figuren er-
... und geben die Festig-
... Aussehen bewahrt bleibt.
... eine grössere Wirkung
... einfallende Himmelslicht ge-
... gefüllt ist, so strahlt solches in
... Durch diese Bewegung ziehen die Lichtstrahlen
... merken muss, da er jenen dieselbe
... besitzen. In
... Maler bewogen, den Schatten durch die
... Da der Hauptcharakter und die leitende Führung
... durch irgend ein Opfer erkauft werden, so können Kritiker,
... genau prüfen, einen Mangel am Lob bemerken; aber der
... Gegenstand nicht leicht

Vögel in der Luft, Boote im Wasser, Figuren auf dem Strande, auf Kornfeldern oder
hellen Wegen haben alle diesen charakteristischen Merkmal in hohem Grade, als Mitteltinten
auf einem hellen Grunde.

Gyps erreicht dies oft durch den eigentlichen Ton des Gemäldes, welcher warm ist,

*Fig. 1.*

*A. Vandivelde.*

*Fig. 2.*

*A. Vandivelde.*

*Fig. 3.*

*Claude.*

*Fig. 4.*

*J. Ostade.*

*Fig. 5.*

*Cuyp.*

Verlag v. A. H. Payne, Reudnitz - Leipzig.

indess die bräunlichen Schatten seinen blauen Gewandungen und kalten schwarzen Partien einen grössern Nachdruck geben. Paul Veronese und Rubens haben viele nach demselben Grundsatze gearbeitete Gemälde. Contrast der Farbe ist in der Behandlung von Gemälden mit lichtem Grunde von grosser Wichtigkeit; da derselbe Gegensatz hohes Relief und Bestimmtheit giebt, ohne die Breite des Lichts zu beeinträchtigen; so ist dies der Fall bei Blau auf warmem Grunde, Roth auf einem kalten, hellem Gelb auf kaltgrauem Grunde etc. In Fig. 3 hat Claude solchen Gegensatz stark benutzt. Der Hauptton des Gemäldes erscheint warm, das dunkle Blau des Wassers ist quer durch das Gemälde durch die Draperie einiger Figuren geführt, und ist auf den obern Theil des Himmels hinübergezogen. Das Roth ist auf den Booten und auf den Gewandungen der andern Figuren verstreut und, den nahen Theil der Gebäude erwärmend, ist dasselbe oben durch eine über den Balkon blickende Figur und durch zwei rothe Flaggen auf dem Himmel wiederholt. Er hat zwei blaue Flaggen auf den warmen Theil der Luft gestellt, um die kalte Färbung zu wiederholen.

Gemälde auf einem dunklen Grunde haben, wie bereits bemerkt, manche Vortheile, welche die grössten Meister im Colorit zu der Anwendung dunklen Grundes veranlasst haben. Aber so wie Gemälde von tiefem Tone geeignet sind, schwer und schwarz zu scheinen, wenn nicht ein reicher Schatten oder Schärfe der Lichter bewahrt wird: so erscheinen Gemälde auf einem lichten Grunde nur zu leicht flach und unvollendet, wenn nicht die grösste Umsicht angewandt wird. In der Natur breitet das intensive Himmelslicht und die mit zahllosen Reflexen gefüllte Atmosphäre über die ganze Scene einen lichtschimmernden Charakter. Um diesen darzustellen, kann der Künstler nur einen höheren Grad von Weiss anwenden, ein sehr ungenügendes Mittel, und daher rührt die grosse Schwierigkeit, die volle Glanzhelle des Mittags oder die brillanten Effecte eines Abendhimmels nachzuahmen. Bei der Behandlung der Mittagsscenen sieht das Bild roh und unfertig aus, wenn nicht die feinen Verschiedenheiten der Halblichter mit grösster Sorgfalt ausgeführt werden; denn die Tinten sind so nahe verwandt, dass die exacte Schärfe ihrer Begrenzung, ihr genau zu treffender Ton, entweder durch wiederholtes Ueberarbeiten, oder durch die Mischung der entsprechenden Tinte gleich von vorn herein, eine Aufmerksamkeit und ein Studium von höchster Delicatesse erfordern, ohne welches die Schatten staubig statt perlartig, die Lichter weiss statt lichtvoll werden. Bei der Ausführung von Abendeffecten können die gelben Töne starr und fuchsig werden, wenn man sie der zarten kalten Tinten beraubt, welche so nothwendig sind, damit die ersteren nicht zu hoch erscheinen und dazu dienen, dem Ganzen diese zitternde, unstäte Erscheinung zu geben, welche das Licht in Natur besitzt.

Lichte Gemälde, der Zartheit ihres Lichts und Schattens wegen, erfordern Farben, die sich einander entgegenstehen; sei Blau dem Roth, oder Gelb dem kalten Grau entgegengestellt, so muss dies mit grösster Zartheit behandelt werden, sonst wird die Stärke dieser Töne allen Schein von Licht und Luft zerstören. In hellen Gemälden können starke Tinten nur als Mitteltöne oder für die Einführung des Lichts in den Schatten stehen; als Lichter können sie nur bei einem Relief durch starken Schatten benutzt werden. Wir finden sie bei Paul Veronese etc. als Schatten, oder sehen sie angewandt, um den Gegenständen einen Schein von Solidarität zu geben, ohne der Hauptmasse von Licht in dem Gemälde Abbruch zu thun.

## Erklärung von Platte VIII.

Ich werde bei diesem Gegenstande die Mitteltinten ins Auge fassen und zwar zu dem Zwecke, um eine allgemeine Uebersicht über die verschiedenen Arten der Anordnung dieses wichtigen Zweiges von Licht und Schatten zu geben, da auf der Stärke der Mitteltinten im hohen Grade der Totaleindruck des Gemäldes beruht. Unter den Mitteltinten ist das zwischen dem tiefsten Dunkel und dem höchsten Licht Liegende verstanden. Da aber eine solche Scala zu allgemein ist, um alle Abstufungen zwischen so entgegengesetzten Principien zu begreifen, so habe ich, um klarer zu sein, von Zwischengliedern Gebrauch gemacht und Halbschatten und Halblicht gesetzt. Wenn wir einen Schatten haben, welcher hauptsächlich aus Halbdunkel und Mitteltinte besteht und hier die höchsten Lichter einführen, so werden wir es nothwendig finden, einen Theil Halblicht zu verwenden, um ihre Schroffheit zu vermindern. Wenn das tiefste Dunkel auf die Mitteltinte gebracht wird, so wird diese dasselbe im Gegentheil mehr mit dem halben Lichte vereinigen; steht solches aber auf dem Halbdunkel, so wird die Wirkung eine Breite von Schatten und Weichheit sein. Schroffheit des Effects bei Behandlung von Gemälden von dunklem Charakter entsteht in den meisten Fällen durch den Mangel einer genügenden Quantität von Mitteltinten und Halblichtern, wodurch das Hauptlicht zu scharf begrenzt erscheint, wie wir oft bei den Werken Michel Angelo's da Caravaggio bemerken.

Rembrandt und Correggio zeichneten sich vor allen anderen in der Einführung von Halbtinten, welche ihre tiefsten Schatten erhellen, aus. In ihren Werken wie in der Natur sehen wir die tiefsten Töne der Mitteltinte von der Schwärze sich loslösen, entweder durch ihre Wärme oder durch die Einführung eines bestimmten Schwarz oder Blau, um einen Anschein hervorzubringen, als woge die Luft in den Tinten.

Die Quantität der Mitteltinten muss von der Anordnung des Gegenstandes und dem Geschmack des Malers abhängen, aber es ist unumgänglich nothwendig, zu verhüten, dass dieselben immer zwischen das höchste Licht und die tiefsten Schatten gestellt werden.

Diese unveränderliche Abstufung des Lichts zum Schatten hinab ist eine Ursache des ungenügenden Eindrucks der meisten Werke Van der Werff's; auch stimmt solches, wie Sir Joshua Reynolds richtig bemerkt, nicht mit den natürlichen Effecten überein. Die Abwechselung verlangt, dass eine Partie der Composition scharf und markirt sei; und Reichthum ist nur durch den fortlaufenden Wechsel von Theilen zu erhalten, welche sich zuweilen dunkel, zuweilen hell vom Grunde abheben. Diese unendliche Verschiedenheit in der Natur kann nur durch diese schwierige Verbindung der Umrisse mit dem Hintergrunde nachgeahmt werden, und dadurch, dass dieselben gesunden Principien, welche die Führung der Behandlung hinsichtlich des Ganzen leiten, bis auf die Behandlung des Details ausgedehnt werden.

Mitteltinten müssen in Gemälden von hellem Grunde in gewissem Maasse ihrer Bedeutung beraubt werden; sei dies durch Einführung von Reflexlichtern oder wirklichen Halblichtern; denn wenn die Mitteltinte einen zu grossen Theil der Leinwand einnimmt, muss das Werk nothwendig seine charakteristische Erscheinung verlieren. Wir müssen daher zu einem andern Mittel Zuflucht nehmen, um zu verhüten, dass das Gemälde weichlich und derjenigen Festigkeit beraubt werde, welche den zartesten Werken der Natur innewohnt.

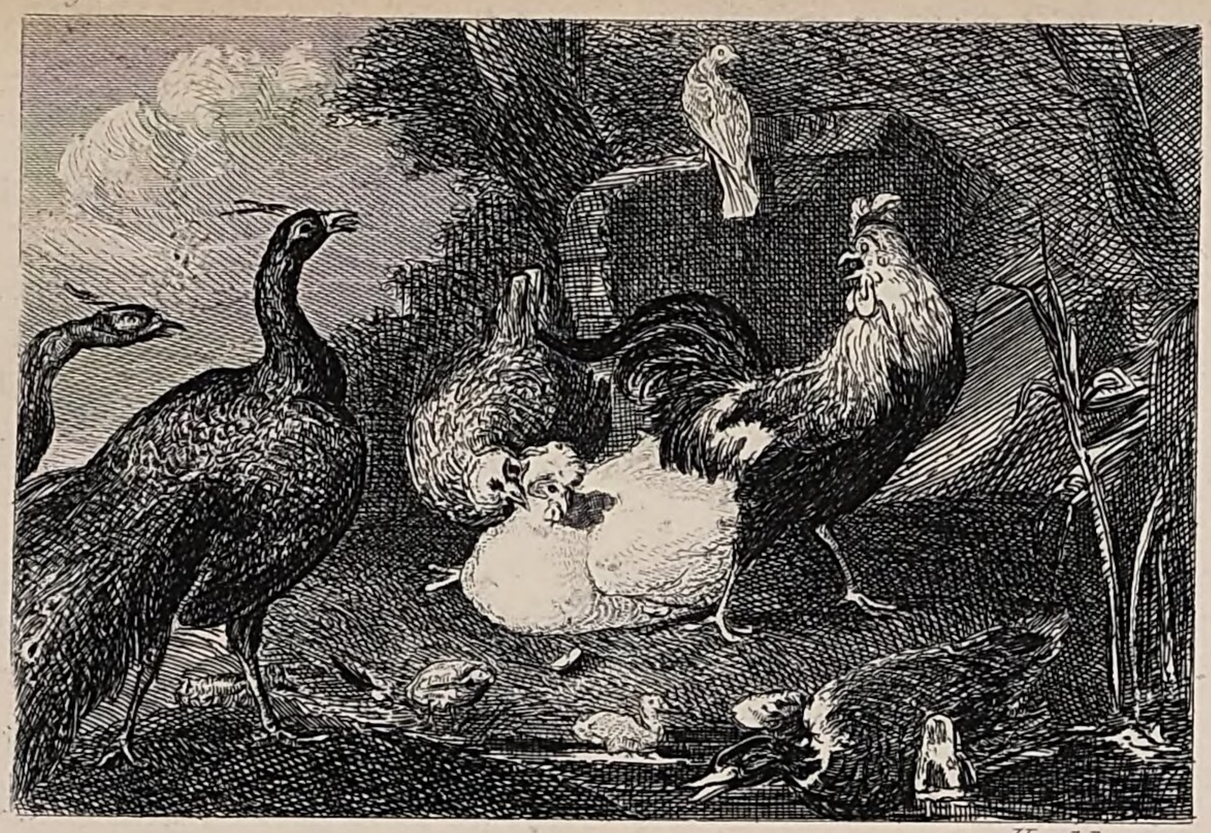
Zwecke, zu [illegible] so verschiedenen Arten der Anordnung dieses wichtigen Gegenstandes, da auf der Stärke der Mittellichter in hohem Grade [illegible] unter den Mittellichtern [illegible] dem dritten Range [illegible] Lagende verstanden. Da aber [illegible] Stufen so entgegengesetzten [illegible] Farbengliedern Gebrauch [illegible] Halbschatten haben, welcher [illegible] sechsten Lichter einführen, [illegible] verwenden, um ihre Schroffheit [illegible] gebracht wird, so wird [illegible] versteht solches aber auf eine [illegible] Effecte der [illegible] dunklen Charakter erreicht [illegible] Fällen, durch [illegible] Vielleicht und Weichheit [illegible] wodurch das [illegible] Augen [illegible] den Werken [illegible]

Rembrandt [illegible] edles Feuer in der Farbe, [illegible] Halbtinten [illegible] seinen Werken, wie in der [illegible] sehr [illegible] sich loslöset, [illegible] Schwarz oder [illegible] Ton.

[illegible] Anwendung des Gegensatzes [illegible] nothwendig, in [illegible] Schatten gemäß [illegible] Lichte zum Schatten [illegible] angenehmen Eindruck [illegible] seinem Werke Van der Werff [illegible] Joshua Reynolds [illegible] mit den natürlichen Effecten [illegible] selung verlangt, [illegible] scharf und markirt sei, [illegible] ist nur durch den [illegible] Theilen zu erhalten, welche [illegible] dunkel, zuweilen hell vom Grunde abstechen. Diese unendliche Verschiedenheit [illegible] kann nur durch [illegible] schwierige Uebertragung der Umrisse mit dem Hintergrunde [illegible] werden, sind darüber, dass diese Beobachtungen Principien, welche die Führung [illegible] ung [illegible] des Ganzen betreffen, [illegible] die Behandlung des Details [illegible]

Mittelfarben müssen in Gemälden [illegible] seinem Grunde in gewissem Maasse [illegible] demselben [illegible] werden; wo dies durch Einführung von Reflexlichtern oder [illegible] Halblichtern, wenn wenig [illegible] diese zu grossen Theil der Leinwand [illegible] muss das Werk [illegible] malerische Erscheinung verlieren. Wir müssen [illegible] zu einem andern Mittel [illegible] am zu verhüten, dass das Gemälde [illegible] und derjenigen [illegible] werde, welche den zartesten Werken der Natur [illegible] eignet.

*Fig. 1.*



*Hondekooter.*

*Fig. 2.*

*Wouwerman.*

*Fig. 3.*

*Fig. 4.*

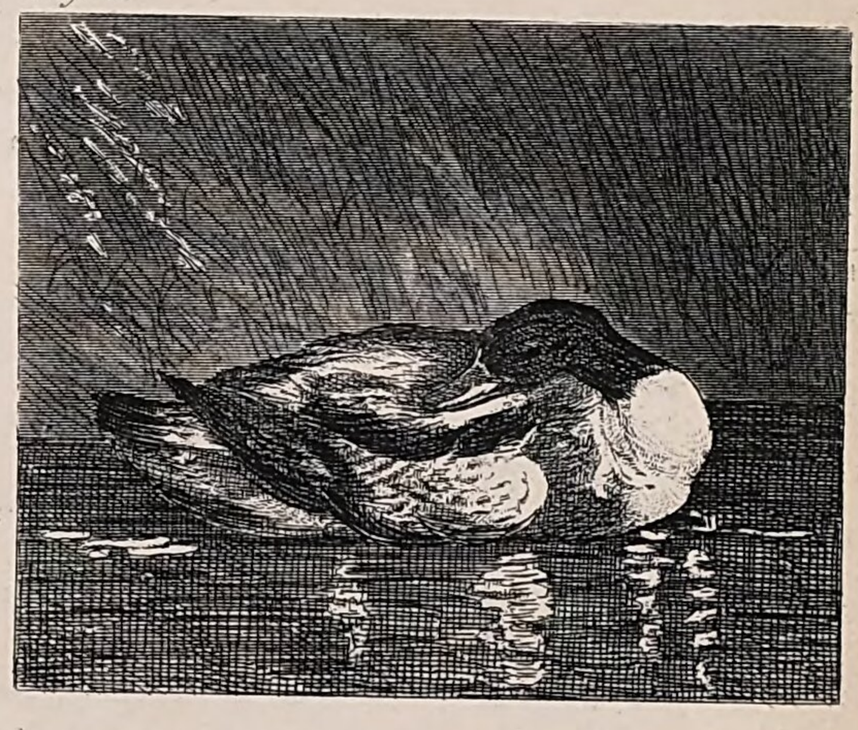


*Fig. 5*

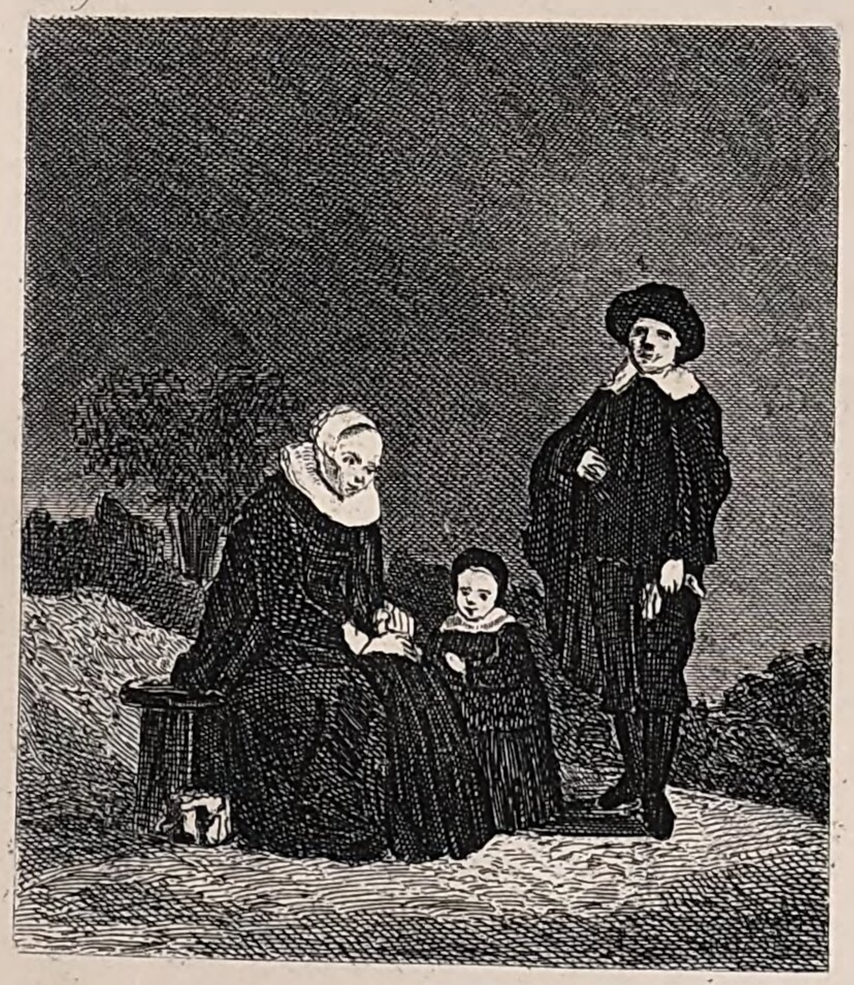


*Fig. 6*

*Vivian*

Verlag v. A. H. Payne, Reudnitz - Leipzig.

Demgemäss finden wir scharfe Schwärzen eingeführt, deren Werth wir schon an einer andern Stelle bemerkt haben, und, was von der grössten Bedeutung ist, eine scharfe Lichtkante und Halbschatten durch das Ganze gehen.

Die hellen Gemälde von Teniers und Cuyp sind voll von dieser Präcision des Pinselstrichs, und einer Fläche in den Schatten, einer Markigkeit in der Behandlung und einer Bestimmtheit in den am nächsten heraustretenden Farben; hierdurch allein kann eine allgemeine Breite bewahrt und das blendendste Licht, neben dem des offenen Himmels, mit einer Menge von Formen erfüllt werden.

In diesen Bemerkungen über Mitteltinten oder Grund des Gemäldes mag es scheinen, dass ich wiederholte, was bereits an anderen Stellen dieses Werkes gesagt wurde; aber meine fasst ängstliche Sorge, den Schüler in den Besitz jeder in meiner Macht liegenden Belehrung zu setzen, treibt mich an, ihm jene Principien unter den verschiedensten Gesichtspunkten anschaulich zu machen.

Die Behandlung von Licht und Schatten in Beziehung zu einem Ganzen muss dem Schüler stets in Gedanken gegenwärtig sein; denn durch Unaufmerksamkeit nur in dieser Hinsicht wird ein Werk oft in seiner Fortbildung verdorben. Beim Beginn eines Gemäldes sind allein diejenigen Theile scharf abgegrenzt oder markirt, welche von der grössten Bedeutung sind; und die anderen Theile werden in einem breitern, unbestimmtern, weniger sich hervordrängenden Zustande gehalten. Beim Ausarbeiten des Werkes wird indess die geeignete Unterordnung der letzteren Theile oft unverantwortlich vermindert, so dass dieselben eine Bedeutung erhalten, welche die ursprüngliche Idee des Künstlers nicht in beabsichtigter Weise zum Ausdruck kommen lässt.

Den Hauptcharakter eines Gegenstandes bilden die bedeutsamsten Formen desselben und diese sind um den Preis jeder andern Eigenschaft zu bewahren, wenn solche nicht auf andere Weise gegeben werden können; denn diese Form oder diese Erscheinung ist es, welche jedem eingeprägt ist und welche daher alle anderen Eigenschaften überwiegt. Wenn der Gegenstand nicht diese Erscheinung auf der Leinewand besitzt, so kann derselbe den Beschauer nicht anziehen und interessiren, da aller Wahrscheinlichkeit nach seine übrigen Eigenschaften nur für den Künstler unverschleiert sichtbar sind, der den Gegenstand aufmerksam beobachtet hat. Zum Beispiel, wenn wir bei einem Porträt den Kopf allein vollendet erblicken, so gefällt uns dasselbe oft mehr, als wenn das Gemälde complet ausgeführt ist. Unsere Aufmerksamkeit wird unwillkürlich auf das Antlitz geführt, wie solches der Fall wäre, wenn wir vor dem Original ständen; und dieses Uebergewicht, das in der Natur existirt, muss nothwendig geringer werden, wenn in dem fertigen Werke die anderen Theile des Bildes eine grössere Bedeutung erhalten haben. Die Bedeutung des Gesichts, der Hauptcharakter des Fleisches, das heisst, die Transparenz desselben, Breite der Localtöne, lichtvolle Erscheinung etc., alles dies kann durch eine unverständige Einführung von Lichtern, Schatten und Mitteltinten in den anderen Theilen des Gemäldes verloren gehen und zwar weil der Künstler einen reichen Effect, oder Glanz und Harmonie durch die Kraft oder Verschiedenheit seiner Farben erzielen wollte.

Beim Zeichnen einer Landschaft nach der Natur, wenn wir nur Zeit haben, die leitenden Formen festzuhalten, um nur solche Gegenstände, welche besonders ins Auge fallen

oder interessiren, auszuführen, finden wir den Beschauer oft mehr durch die Empfindung des Eindrucks der Wahrheit der Darstellung befriedigt, als wenn in einem mehr vollendeten Werke der Maler die grosse Breite und den lichtvollen Charakter der Luft zu dem Zwecke zerstört hat, um die Schatten der Wolken mit den Bäumen etc. zu verschmelzen, um Plattheit zu vermeiden, oder, wenn er die Stärke jener Farben vermindert hat, um ihre Schroffheit abzudämpfen. Wenn der Künstler die verschiedenen Theile für den Zweck der Vollendung zu begrenzen beginnt und er hat nicht immer die Behandlung des Gemäldes als ein Ganzes vor Augen, so werden die ausgedehnte Erscheinung des Himmels, die Frische und der bestimmte Ton der Natur in den Farben, die grauen Tinten und sanften Markirungen der Luftperspective verschwinden und anderen Eigenschaften einer untergeordneteren Art Platz machen können.

In allen Gegenständen der Natur ist eigentlich ein Vorherrschendes, welches allein die Beobachtung eines jeden auf sich gezogen hat. Wenn der Künstler dies giebt, so bringt er seinen Gegenstand mit einem Schlage jedem „so nahe als möglich“, und ohne dasselbe ist seine grösste Arbeit nur ein geschäftiges Spielen. Der Charakter eines Gegenstandes wird durch eine besondere Färbung, besondere Pinselführung, eine besondere Concentrirung oder Verstreuung des Lichts, seiner Form oder seinem Stoffe gemäss, bedingt; dies zu erreichen, muss das unausgesetzte Studium des Schülers sein, da dies die Sprache seiner Kunst und zwar die einzige ist, welche allgemein verstanden wird.

Ich habe in diesen kurzen Notizen über die Kunst in Bezug auf Licht und Schatten die verschiedenen Arten zu bezeichnen versucht, um ein wissenschaftliches Arrangement der Wirkungen derselben zu ermöglichen und die Anwendung derselben dem Schüler in die Hand zu geben. Die Verschiedenheiten, welche sich geltend machen können, sind unendlich; aber bei einer aufmerksamen Beobachtung der Effecte in der Natur oder Kunst wird man die Quellen, aus denen solche hervorgehen, als gering an Zahl und einfach finden. Opie in seinen Vorlesungen über Licht und Schatten empfiehlt ernstlich den Schülern das Studium der verschiedenen Meister, welche in diesem Theile der Kunst Ausgezeichnetes geleistet haben: „durch das Studium der Werke der grössten Meister des Helldunkels wird der Schüler nach und nach mit all den Kunstgriffen bekannt werden, um Licht und Schatten, Farbe und Farbe in Contrast zu stellen, Relief hervorzubringen, die hellen Gegenstände mit einander, sowie die dunklen mit einander zu vereinigen und zwar in Massen, um Glanz und Breite des Effects zu geben; einige Gegenstände ganz oder theilweise in Schatten sinken und deren Umrisse in dem Grunde verschwinden zu lassen, um Sanftheit und Harmonie hervorzubringen; und auf anderen Punkten schroffe Abschnitte und scharfe Uebergänge zu machen, um Lebendigkeit und Geist hervorzubringen. Er wird ebenfalls ihre, der Meister, Regeln lernen, Massen zu formen und dieselben in Rücksicht auf Kraft oder Milde, der Natur des Gegenstandes gemäss, anzuwenden, sei dieser ernst oder heiter, erhaben oder furchtbar. Hierdurch muss er geleitet werden, wenn er seinem Lichte die Form einer Kugel geben, oder wenn er dasselbe in einem Strome über die Leinwand führen muss; wenn er eine dunkle Masse auf einem lichten, oder eine lichte Masse auf einem dunklen Grunde machen soll; wenn er sein Licht durch unmerkliche Abstufungen ersterben lassen muss; wenn dasselbe in grösserer Breite und Stärke verbreitet, oder wenn dasselbe geeigneter zu einem

lebhaften Blitz concentrirt werden muss.“ Dies ist so vorzüglich gesagt, und umfasst so viele der besten Arten der Anordnung von Licht und Schatten, dass der Schüler, welcher dieselben begreifen und in Anwendung bringen kann, keinen weitern Unterricht in diesem Theile der Kunst nothwendig hat. Er wird im Besitz eines Schlüssels sein, um die reichsten Schätze der Natur zu eröffnen; er wird eine Art Geschwindschrift inne haben, um ihre beweglichsten Effecte aufzuzeichnen und durch das Erkennen der Ursache, aus welcher solche entstehen, dieselben im Gedächtnisse festhalten. Ohne sich zu dieser Weise gewöhnt zu haben, seine Beobachtungen zu ordnen, wird sein Leben an ein endloses Suchen nach dem vergeudet werden, was fortwährend vor seinen Augen vorgeht.

Licht und Schatten, als ein Mittel betrachtet, eine optische Täuschung dadurch hervorzubringen, dass Theile des Gemäldes hervortreten, andere dagegen zurückweichen, so dass jeder Gegenstand seine bezügliche Stelle behauptet, wie solches die Entfernung von dem Beschauer verlangt, ist eine nothwendige Zugabe zur Perspective. Licht und Schatten sind jedoch oft in den besten Werken gewaltsam behandelt und zwar zu dem Zwecke, eine allgemeine Breite zu geben oder das Licht in einer guten Form zusammenzuhalten; aber wenn diese beiden Punkte mit der Richtigkeit der Licht- und Schattenführung vereinigt werden können, so ist dies von der höchsten Wichtigkeit und der Maler kann allein durch eine vollkommene Kenntniss der besten Methode, wie jene Führung zu diesem Zwecke anzuwenden ist, mit der Natur wetteifern.

Reichthum des Effects, entweder durch eine Mischung des Lichts und Schattens, um den Anschein der Verdoppelung der Umrisse zu geben, oder durch das reliefartige Herausheben des Umrisses durch einen Grund von verschiedener Stärke, sowie Bestimmtheit der Form, durch Flächen umgeben, wenn wir wünschen, dass ein Punkt besondere Aufmerksamkeit errege, oder wenn der Ausdruck in unverminderter Stärke bewahrt werden soll — beides steht gleichmässig unter der Herrschaft von Licht und Schatten, deren Forderungen das ganze Reich der Farben unbedingten Gehorsam leisten muss.

Die Anwendung von Licht und Schatten kann in poetischer Beziehung Gedanken und Empfindungen hervorrufen, ohne welche die Phantasie des Beschauers unbefriedigt bleiben wird. Zum Beispiel, wenn wir eine durch eine Katastrophe bemerkbare Scene, wie einen Schiffbruch, darstellen, so wird das Gemüth ergriffen und eine Schilderung wird hervorgerufen, die nur ein mit der Poesie der Kunst vertrauter Künstler erreichen kann, indess er die Scene in alle die furchtbaren Effecte des Kampfes der Elemente kleidet, wo der Schatten

„das eilende Licht erstickt, — — —“

— — — — — —

„Dass Dunkel das Gesicht der Erd' begräbt,
Wenn lebend Licht sie küssen müsste —“

oder:

„Vom Himmel scheint zu strömen qualmend Pech,
Das Meer steigt zu der Wolken Antlitz auf
Und löscht den Brand.“

Shakespear, dieser Mächtige im Reiche der Poesie der Kunst, schildert seine Scenen mit jenen Umständen, welche tausend angenehme oder schmerzliche Empfindungen wecken, wie sie dem Stoffe angemessen sind, wo

„Der graugeaugte Morgen grüsst die mürrische Nacht,
Mit Streifen Lichts des Ostens Wolken färbend.“

wo die

„Glorreiche Sonn'
— — — — — —
Verwandelnd durch den Glanz des hehren Aug's
In blitzend Gold die schollig-mag're Erde.“

oder wenn er sagt, das

„Licht — massig wird's! Die Kräh'
Giebt Flügel dort dem nesterreichen Wald“ —

oder wenn er bittet:

„Dicke Nacht — —
In schwärz'sten Qualm der Hölle hüll' Dich ein.“

sehen wir den Dichter die sanfte Weichheit und Breite Correggio's, die Pracht und die gewaltigen Effecte von Veronese, Rubens oder Cuyp, oder das Unheil verkündende Zwielicht und das mitternächtige Dunkel Rembrandt's mit der Flammenkraft des Ausdrucks von Michel Angelo da Caravaggio wie spielend anwenden. Sein Licht und Schatten ist das Chiaroscuro der Natur, welches einen Geist und ein Gemüth durchströmte, die für die Empfindung der feinsten Eindrücke empfänglich und zugleich fähig waren, solche Effecte in dem „vollen Glanze ihrer Strahlen“ und ohne Verkürzung ihrer geistvollen Erhabenheit vor den Augen des Beschauers zu entfalten.

# Vorwort.

„Die Farbe, obgleich solche auf den ersten Blick als ein mehr mechanischer Theil der Kunst erscheinen mag, hat dennoch ihre Regeln, und diese gründen sich auf die massgebenden Grundsätze, wodurch das Bedeutende, sowie das Untergeordnete im Studium des Malers bedingt wird."
Sir J. Reynolds.

In diesem dritten Theile meines Werks, welcher die „Farbe in der Malerei" behandelt, war mein Bestreben, in einer möglichst bestimmten Form die vielen zerstreuten Forderungen festzustellen und zu ordnen, welche von den verschiedenen Schriftstellern, die diesen Gegenstand behandelt haben, in unzusammenhängender Weise gestellt sind; die Regeln für die Praxis zu sammeln und niederzuschreiben, von denen die Künstler sich haben leiten lassen, ohne etwaige Rücksicht darauf, aus welcher Quelle dieselben geflossen sein mögen, aber welche, um mit Reynolds zu reden, „sich von einem auf den andern fortpflanzen". Ferner versuchte ich durch in die Augen springende Beispiele viele der Führungen der Färbung aus der venetianischen Schule (welche neben der bolognesischen Schule die erste war, die ihre warmen und kalten Tinten in Massen vereinigte) zu commentiren und, weitergehend, die niederländische und holländische Schule einer Prüfung zu unterwerfen, Schulen, die, wie man behaupten darf, durch die Vortrefflichkeit ihrer Werke das Verdienst besitzen, auf feste, untrügliche Principien die ganze Theorie des Helldunkels, der Farbenharmonie und der Färbung selbst basirt zu haben. Alles, was Harmonie und Breite des Effects und die sanften und kräftigen Töne der Natur hervorzubringen geeignet ist, ist in ihren Werken enthalten, und obgleich die Combinationen ihrer Farben so reich als möglich erscheinen, so scheinen sie doch von der Einfachheit der Anordnung bei der Gewissheit ihres Effects abzuhängen.

Wenn ich durch die folgenden wenigen Anweisungen dem Schüler einen kürzern Weg zum Ziele bezeichnet habe, ist immerhin etwas gewonnen, und sollte hierdurch derselbe angefeuert werden, die verschiedenen Combinationen der Farbe zu erforschen, welche dem Auge gefallen oder dasselbe beleidigen, so wird eine Sicherheit der Technik bei dem Schüler eintreten, die durch das blosse Copiren, entweder nach natürlichen oder Kunstgegenständen, nie erreicht werden kann. Ich habe nur eine solche Theorie aufgestellt, welche in den Werken der besten Coloristen herrscht und diejenigen Effecte in den Bereich meiner Untersuchung gezogen, welche täglich sich vor unseren Augen darbieten. Wenn meine Untersuchungen mich bewogen haben, in meinen Urtheilen von der Meinung früherer Schriftsteller

abzuweichen, so hoffe ich, wird dies nur meinem Bestreben zugeschrieben werden können, die Wahrheit in der That herauszustellen, eine Sache, die zu allen Zeiten über alle anderen Rücksichten gestellt werden muss. Sollte es den Anschein haben, dass diese Winke den Schüler nur wenig bei Verfolgung jener Basis fördern, so muss darauf Rücksicht genommen werden, dass nur wenig Material in Hinsicht auf die Theorie der Farbe in der Literatur vorliegt, dass der Gegenstand an sich als Thema einer praktischen Abhandlung eigenthümliche Schwierigkeiten, die in der Natur der Sache liegen, darbietet, da eine Beschreibung dessen, was man nothwendig sehen muss, um solches ganz zu verstehen, stets mangelhaft bleiben muss, und schliesslich, dass Das, was die Literatur über diesen Gegenstand darbietet, in einer Menge einander widersprechender kritischer Bemerkungen besteht. Wenn Dasjenige, was über diesen Gegenstand gesagt ist, in einer concentrirten Uebersicht vereinigt wird, so muss solches nothwendig die Arbeit des Schülers abkürzen und die Vorführung von illustrirten Beispielen, aus weit verstreuten Quellen zusammengetragen, muss diesen Zweck aufs Möglichste fördern helfen.

# III.

# PRACTISCHE WINKE

UEBER

# DIE FARBE IN DER MALEREI.

Die geeignete Stelle für starke oder kräftige Färbung ist weder im hohen Lichte, noch im tiefen Schatten, denn beide zerstören den Charakter des Einen wie des Andern; aber wenn von starker Färbung als von einem mitten inneliegenden Verbindungsgliede Gebrauch gemacht wird, so wird dieselbe beide Extreme, hohes Licht und tiefen Schatten, vereinigen und zugleich eine erhöhte Bedeutung erlangen. Ob die Farbe warm oder kalt sein soll, muss von der Farbe des Hauptlichtes abhängen, von welchem die übrige Färbung als eine Ausdehnung betrachtet werden kann, die ihren Einfluss noch auf die dunkelsten Partien erstreckt, und das Licht wird selbst entweder warm oder kalt sein, nachdem dasselbe aus folgenden Bestandtheilen gemischt ist: weiss, gelb, roth, braun, schwarz, weiss, grau, grün, blauschwarz. (Siehe Platte I, Fig. 4 und 5.)

Obgleich nun aber Farbe die Stellung der Mitteltinte behauptet, so ist dieselbe doch geeigneter, eine treuere Darstellung der natürlichen Gegenstände zu geben, als die wissenschaftlichste Anordnung von Licht und Schatten, und durch die urtheilsvolle Behandlung der Farbe wird ein Gemälde gefällig und anziehend. Reynolds bemerkt hierüber: „hierdurch wird der erste Effect eines Gemäldes hervorgebracht und dies bestimmt den Beschauer, sowie er die Galerie durchwandelt, still zu stehen oder weiter zu gehen".

Dass dies Hauptlicht die anderen Lichter beeinflusst, sehen wir in der Natur und bei den besten Meistern im Colorit; aber Mengs bemerkt: „dass die tiefsten Schatten von dem Tone sein müssen, auf welchem die allgemeine Harmonie ruht, weil vorausgesetzt wird, dass die Luft, durch welche das Licht nothwendig passiren muss, schon von diesem Tone gefärbt ist. Der allgemeine Farbenton des Gemäldes muss daher von vorn herein bestimmt werden, da alles Andere mit demselben der Harmonie und Wahrheit wegen übereinstimmen muss; aus welchen Grundbestandtheilen dieser Ton gebildet wird, ist daher von der höchsten Bedeutung für die Untersuchung des Schülers. Sir Joshua Reynolds in seinen Noten über Du Fresnoy sagt: „die vorherrschenden Farben des Gemäldes müssen von einer warmen milden Art sein, roth oder gelb; und es sollten nicht mehr kalte Farben eingeführt werden,

als eben genug, um als ein Grund oder eine Folie zu dienen, den saftvollen Farben ein Relief und eine grössere Bedeutung zu geben, und nie sollten kalte Farben als bestimmte Hauptfarben angewandt werden. Für diesen Zweck ist ein Viertheil des Gemäldes ausreichend; diese kalten Farben, entweder blau, grau oder grün, müssen auf dem Grunde zerstreut oder verschiedene Theile des Bildes umgebend angewandt werden, wo immer sich das Bedürfniss nach einer solchen Folie zeigt, nur müssen solche in den Luftpartien höchst sparsam gebraucht werden". In seinem achten Vortrage wiederholt Reynolds dasselbe. „Es muss, nach meiner Meinung, unabänderlich beobachtet werden, dass die Massen von Licht in einem Gemälde stets von einem warmen saftigen Tone sind, gelb, roth oder von einem gelblichen Weiss, und dass das Blau, das Grau, oder die grünen Töne fast ganz von diesen Massen entfernt gehalten und nur benutzt werden, um diese warmen Farben zu unterstützen und herauszuheben, und hierfür reicht ein kleiner Theil kalter Töne vollkommen aus. Man drehe diese Führung um und lasse das Licht kalt und die umgebenden Farben warm sein, wie wir oft in den Werken römischer und florentinischer Maler sehen, und es wird ausser der Macht der Kunst und der Hand eines Rubens oder Titians liegen, ein Gemälde reich und harmonisch in der Erscheinung der Färbung darzustellen". Wenn übrigens dieser Bemerkung durchgängig gefolgt wird, so wird der Schüler nicht allein ein Manierist werden, sondern die Schule, der er angehört, wird diejenige der Monotonie. Befriedigung des kunstgebildeten Auges kann nur durch die Nachahmung der Verschiedenheiten erzielt werden, die sich allenthalben in der Natur vorfinden. Gainsborough malte das Porträt eines in Blau gekleideten Knaben, welches jetzt im Besitz des Lord Grosvenor ist, um das Falsche dieses Satzes zu zeigen; ein Gemälde, welches wegen der Umgebung des Lichts, aus saftigem Braun und warmem Schatten gebildet, einen glänzenden Effect erzeugte. Gainsborough scheint stets auf den Werth der warmen und durchsichtigen Schatten besonderes Gewicht gelegt zu haben. Seine saftigen braunen Töne dienen als eine Folie für das Grün seiner Bäume etc., indess diese Färbung die blauen und gelben Töne seiner Luft und seiner Entfernungen mildert und dadurch die kalten und warmen Töne in Harmonie bringt. In der Natur finden wir das Licht ebenso oft kalt als warm; ebenso ist dies bei manchen der Gemälde aus der niederländischen und holländischen Schule der Fall, wo, nach Reynolds' Bemerkung, „das Silbergrau oder das Perlfarbige vorherrscht; Gemälde, die von den Kennern nach Massgabe des Verhältnisses geschätzt werden, in welchem dieselben diese Vollkommenheit des Silbertones besitzen". In der venetianischen Schule bezeichnet der genannte Kunsttheoriker die berühmte „Hochzeit zu Cana", in der Kirche zu St. Georg in Venedig (gegenwärtig im Louvre), in welchem der Himmel, der einen bedeutenden Theil des Bildes füllt, vom lichtesten Blau ist, die Wolken aber sich vollkommen weiss zeigen; das Uebrige des Gemäldes ist in denselben Grundtönen, von diesem Höhenpunkte abwärts, gearbeitet. Bei Rubens können wir viele Beispiele finden, dass das Licht kälter als der Schatten ist. Eines seiner besonders nach diesem Grundsatze gearbeiteten Gemälde berührte mich als eines der besten seiner Werke, nämlich das kleine Gemälde „der Sturz der Verdammten", in München, das sich früher in der Düsseldorfer Galerie befand. Es ist unmöglich, von den Kräften eines Rubens sich einen Begriff zu machen, ohne dies Gemälde gesehen zu haben. Der obere Theil des Gemäldes, welcher die Aufnahme der Gesegneten darstellt, besteht aus

weichen, perlfarbigen Tönen, welche in allmäliger Abstufung über die stürzenden Gruppen verstreut sind, indess der untere Theil von der rothen Glut des feurigen Schlundes angestrahlt wird, in welchen sie hinabgerissen werden. Dies Bild ist mit der grössten Sorgfalt und Delicatesse vollendet und manche Theile sind mit dem verfeinerten Geschmack eines van Dyck gemalt. Dasselbe kann daher als ein die genauesten Studien zeigendes Gemälde betrachtet werden. Bei Rembrandt und anderen Meistern der holländischen Schule finden wir gleiche Grundsätze befolgt und das Licht, welches durch eine Oeffnung in das Zimmer einfällt, mit kalten perligen Tönen gemischt, indess der Schatten durch ein Feuer in der entgegengesetzten Seite der Scene erhellt wird, welches eigens zu diesem Zwecke eingeführt wurde. Wenn daher Le Brun und andere Mitglieder der französischen Schule bei solchen Arrangements der Färbung dennoch die Hervorrufung des reichen brillanten Effects verfehlt haben, so müssen wir solchen Fehler anderen Ursachen zuschreiben. Was mir von unendlich grösserer Bedeutung als die Färbung des Lichts erscheint, das sind die Farben, aus denen die Schatten und die Mitteltinten bestehen: sind diese warm, so mag das Licht kalt sein und kann dennoch einen reichen Effect bewahren; sind die Schatten und die Mitteltinten aber kalt, so wird kein Roth oder Gelb das Werk reich und brillant machen. Es stellt sich daher als begründet dar, das starke Färbung saftige tiefe Schatten erfordert, um solche zu unterstützen und die Färbung zu einem Theile vom Licht zu machen; und Niemand richtete von englischen Malern mehr als Reynolds sein Augenmerk auf diesen Umstand. Das warme saftige Braun von Titian, Rembrandt und Correggio unterstützt diese Meinung von der Führung der Färbung. Dass das Gemälde aus warmen und kalten Farben bestehe, scheint daher ebenso unerlässlich nothwendig, als dass solches Licht und Schatten habe; aber welche Färbung Schatten oder welche Licht bilden soll, liegt lediglich in dem Belieben des Künstlers. Es ist indess nöthig, dass Licht und Schatten verschiedene Stellen einnehmen, ferner, dass beide Extreme des Werks durch einen Wechsel der Theile beider Farbengattungen vereinigt werden. Wir bemerken auch, dass, sowie der Schatten an Wärme zunimmt, das Licht einen Theil seines Einflusses verliert, so bei Rembrandt, wo die dunklen Massen gebrannten Ocker oder Meergrün zeigen und die blauen und grauen eine Nüance von Gelb erhalten; indess bei Teniers, dessen Schatten von einem kältern Braun sind, die blauen und grauen einen grössern Grad von Frische bewahren. Die Breite und Harmonie der Natur sind durch den vorherrschenden oder gleichen Einfluss eines Theils auf einen andern hervorgebracht und die grössten Contraste durch eine unmerkliche Vereinigung versöhnt.

Dass diese Harmonie, obgleich solche in der Natur stets wechselnd und unendlich erscheint, auf erfassbare Principien zurückgeführt werden kann, beweist der Umstand, dass wir dieselben angenehmen oder ergreifenden Gefühle vor der in den Gemälden dargestellten Natur empfinden, mag das Gemüth des Beschauers roh oder durch Kunst gebildet sein. Da das Auge das Mittel ist, wodurch alle durch die Malerei zu erregenden Empfindungen hervorgerufen werden, so sind die Regeln, nach denen das Sehen geschieht, dasjenige, was dem Auge schmeichelt oder ihm unangenehm ist, und die Umstände, durch welche alles Dies bedingt wird, in erster Linie der Prüfung zu unterwerfen. Farben, die dem Auge angenehm sind, sind solche, an welche dasselbe dadurch gewöhnt wurde, dass sie stets vor dem

Blicke liegen, wie Blau, Weiss oder Grau in der Luft; Grün in Bäumen und Gräsern; Braun oder warmes Grau in den Erdpartien, Wegen oder Steinen. Da sich daher das Auge durch die Betrachtung solcher Farben bildet, so kann der allgemeine Eindruck der Natur nur durch die Einführung grosser Massen solcher Farben im Gemälde erreicht werden; sobald sie lebhafter werden, als man solches in der Natur gewöhnlich wahrnimmt, ist der Reiz der Illusion zerstört. Alle Farben, die durch ein künstliches Mittel als uns bekannt eingeführt werden, sind nach denselben Regeln geleitet, und ein Grün, welches durchaus unnatürlich wäre, würde solches auf Pflanzen angewandt, kann ganz naturgetreu in der Localfarbe eines Draperiestücks sein. Doch können wir sicher annehmen, dass die brillantesten Farben dadurch einen Vortheil erhalten, dass sie in dem Tone gehalten sind, welcher am meisten den Erscheinungen in der Natur, sowie solche sich in der Regel darstellen, angemessen ist, besonders dann, wenn diese Farben eine breite Masse im Gemälde bilden. Dies Mildern der Färbung durch Lasiren oder Abdämpfen ist eine Hauptursache der harmonischen Weichheit, welche wir in den Werken der besten Coloristen bemerken und ohne welche ein Werk stets roh und unnatürlich aussehen wird.

Ohne auf die physicalische Seite der Farbenlehre einzugehen und ohne die Untersuchung abzuweisen, in wiefern diese Harmonie davon abhängt, dass die Farben die Anordnung besitzen, welche sich zeigt, wenn solche durch ein Prisma oder wie im Regenbogen getrennt erscheinen — so müssen wir doch in der Natur eine gewisse Uebereinstimmung bemerken, nach welcher jeder Gegenstand einen angemessenen Theil jener Farbenordnung zeigt oder entstehen lässt. Zum Beispiel beim Sonnenaufgang, wenn die Scheibe des Tagesgestirns vermöge des dichten Dunstes der untern Atmosphäre betrachtet werden kann, sehen wir das gelbe Licht rund um die Sonne abgedämpft und gemildert durch ein zartes Grau: dieser Ton, über die Localtinten der Landschaft verstreut, giebt Wahrheit und Harmonie. Bei Claude Lorrain finden wir dieselbe Breite, Zartheit und Weichheit, welche zusammen den Schmelz bilden. Am Abend, wenn die Atmosphäre weniger dunstig ist, finden wir die Lichtfarben brillanter und weniger gebrochen und jeden Gegenstand im Bereich des Lichts mit demselben Strahle erleuchtend; dasselbe ist der Fall bei Cuyp und Anderen, die uns unter denselben Umständen Landschaftsbilder zeigen.

Da diese Vereinigung des einen Theils mit einem andern Jedem einleuchtend ist, so haben wir eine Hauptursache der Harmonie, welche einen guten Grund für den Künstler abgiebt, um damit zu beginnen; und da wir ferner finden, dass diese Vereinigung von dem vermittelnden Bindeglied zwischsn zwei Extremen abhängt, so können wir nur durch die Anwendung eines solchen Mittels eine angenehme und naturgemässe Erscheinung erreichen. Weiss und Schwarz kann nur durch das Dazwischenkommen von Grau vermittelt werden und Roth und Blau durch die Einführung einer dritten Farbe, welche die Eigenschaften von warm und kalt vereinigt. Das Licht kann leichter durch die untergeordneten Lichter von demselben Tone, wie solchen das Hauptlicht besitzt, verbreitet werden und Schatten durch dasselbe Mittel ausgedehnt und verstreut werden, wie wir dies bei der Breite in der Natur beobachten. Da aber ein solches Verfahren in vielen Fällen Monotonie hervorbringen würde, so haben wir eine dritte Eigenschaft zu berücksichtigen, das ist der reiche Wechsel in seinen Verschiedenheiten, und da derselbe in der Natur unendlich ist, so

dadurch daß z.B. zwischen 2 kontrastierenden Farben wie sagen wir
rot u grün od gelb u. violett ein nach dem Farbenkreis dazwischen
stehender Ton zur Erreichung von Harmonie eingeführt wird werden
sich natürlich die beiden Farbkontraste näher gebracht weil
der zwischen Ton je nach beiden Seiten hin Verwandtschaft hat,
u. von deren Bestand beiträge zusammengesetzt beeinflußt ist.

*Fig. 1.*

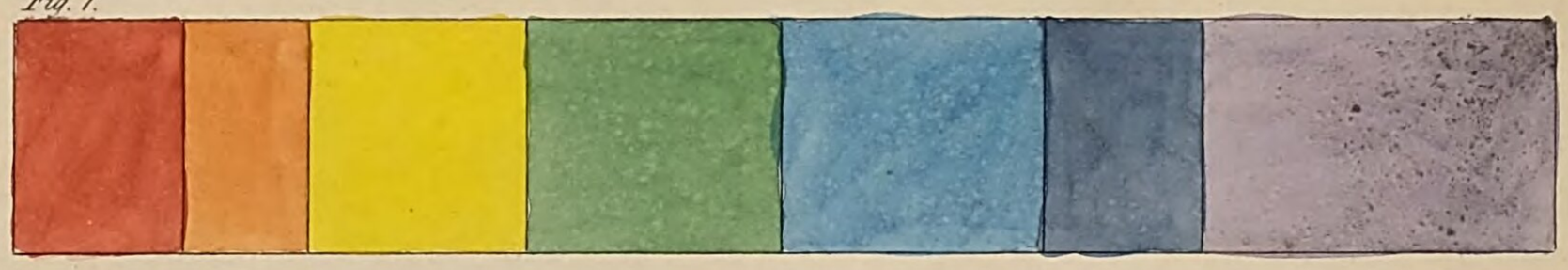


*Fig. 2.*

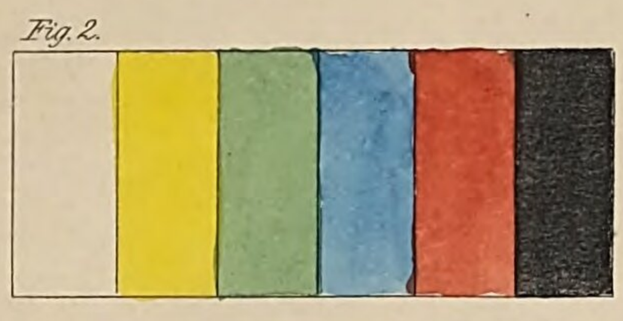


*Fig. 3.*

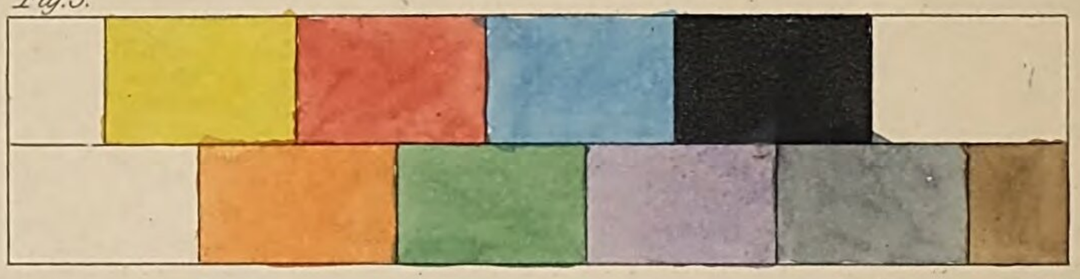
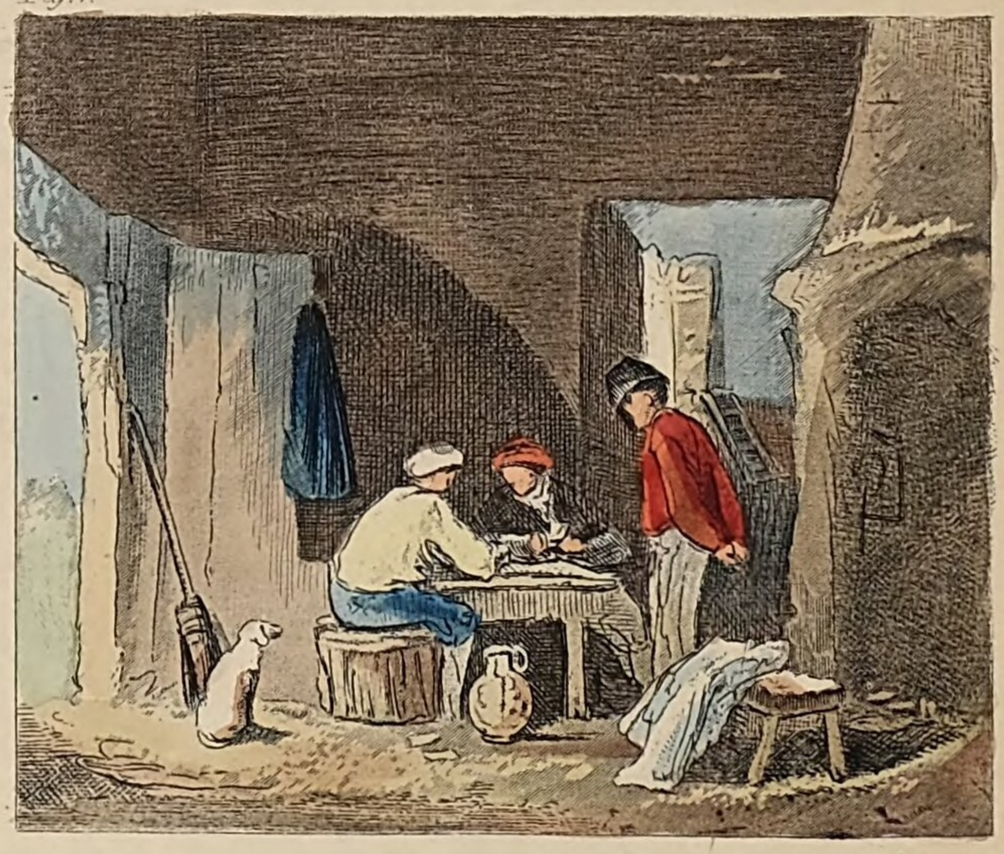


*Fig. 4.*

*Fig. 5.*

*Fig. 6.*

*Fig. 7.*



dass Blau kalt reflektiert

auf das schattenhaft

sich mischt sodass durch einen

vermittelnden Zwischenton

harmonisierend

Verlag v. A.H. Payne, Reudnitz - Leipzig.

haben wir in derselben eine unversiegbare Quelle, aus welcher wir beim Zeichnen schöpfen können. Es sind nur wenige Farben nothwendig, um das Vielfältige des Wechsels hervorzubringen, Farben, bei deren Anwendung wir jedoch stets die Nothwendigkeit im Auge behalten müssen, die Breite von Licht und Schatten, sowie das Gleichgewicht und die Vereinigung von warmen und kalten Tinten zu bewahren.

## Erklärung von Platte I.

Fig. 1. stellt die Farben des Regenbogens dar, so wie sie Sir Isaac Newton in der Zahl von sieben beschreibt, deren Verhältniss er nach dem Prisma folgendermassen berechnet: Angenommen, dass das Ganze = 100 sei, steht Roth = 11, Orange = 8, Gelb = 14, Grün = 17, Blau = 17, Purpur = 11, Violet = 22. Ob die Harmonie auf der natürlichen Folge, oder auf der Verhältnissstärke der Farben beruht, ist mehr ein Gegenstand physicalischer Untersuchung, als der Theorie der Malerei, da diese Kunst eine angenehme Bewegung des Geistes und der Empfindung, abgesehen von allen theoretischen Grundursachen, hervorbringen muss. Es sind Abhandlungen geschrieben worden um zu beweisen, dass die Harmonie, welche in den sieben natürlichen Noten der Musik existirt, auf demselben Grund beruhen, da sichtbar wirkende Tonmaschinen Farben anstatt der Töne gezeigt haben, und dem Auge denselben Genuss verschafften, welche andere musikalische Instrumente dem Ohr darbieten, und hieraus hat man versucht zu beweisen, dass die Malerei und die Musik von denselben Gesetzen der Harmonie geregelt würden. Die Harmonie, welche aus den Regenbogenfarben hervorgeht, ist durch Leonardo da Vinci, das unsterbliche Genie in den hervorragendsten Künsten der Menschheit, in seinem Kapitel von der Schönheit der Färbung gewürdigt. Er sagt: „Wenn Ihr glaubt, dass die Nähe der einen Farbe einer andern, welche neben ihr liegt, Schönheit verleihen kann, so beobachtet die Strahlen der Sonne in ihrer Zusammenstimmung im Regenbogen“, und der englische Maler West hat versucht, auf diesen Grund hin eine Färbungstheorie zu gründen.

Ich habe indess, nach Allem, was ich über diesen Gegenstand gelesen habe, und nach der sorgfältigsten Prüfung der besten Gemälde der grössten Coloristen, von Tizian an bis auf unsere Zeit, nicht die Absicht, den Schüler durch eine Wiederholung dieser Massen von Theorie zu verwirren. Dasjenige der Theorie (und die schlechteste Theorie kann immerhin bemerkenswerthe Berührungspunkte mit derjenigen besitzen, welche ich vortragen werde), welches dem Schüler von Nutzen sein kann, werde ich an geeignetem Platze darzustellen versuchen.

Fig. 2. Ich habe hier die Anordnung Leonardo da Vinci's gegeben, welcher sagt: „Die erste von allen einfachen Farben ist Weiss, obgleich die Phylosophen Weiss oder Schwarz nicht als Farbe anerkennen wollen, weil Weiss Ursache oder das Princip der Aufnahme der Farbe ist, während Schwarz aller Farbe beraubt ist. Da aber ein Maler nicht anders kann, werden wir diesen Farben unter den andern ihren Platz geben, und diesem Stande der Auffassung gegenüber wird Weiss die erste, Gelb die zweite, Grün die dritte, Blau die vierte, Roth die fünfte und Schwarz die sechste Farbe sein.“ Wenig hat da Vinci über Färbung geschrieben, denn das Werk, welches diesen Gegenstand behandelte, ward niemals

vollendet, und dieser Meister beschränkt die Zahl der ursprünglichen, oder primären auf zwei; denn er sagt: „Blau und Grün sind ihrer Natur nach keine einfachen Farben, denn Blau besteht aus Licht und Dunkel, gleich dem Azur des Himmels, welches durch den durchsichtigen Körper der Luft, die durch die Sonne erleuchtet wird, hervorgebracht ist, und zwischen der Dunkelheit oben und das Licht unten gestellt wurde, so dass diese Farbe blauer nach dem Verhältniss der hinter derselben befindlichen Dunkelheit erscheint. Grün ist durch eine einfache und eine gemischte Farbe gebildet, nämlich aus Blau und Gelb.“

„Die Harmonie der Färbung erheischt“, fügt er hinzu, „dass die Farben von derselben Urbeschaffenheit sind: und der Contrast wird hervorgebracht dadurch, dass Farben mit andern, die einen entgegengesetzten Charakter haben, in Berührung kommen, wie Blau neben dem Gelb, Grün neben Roth u. s. w., da jede Farbe um so mehr hervorsticht, wenn sie ihrem Gegentheil als blos einer gleichen Farbe gegenübergestellt ist.“ In diesen beiden Arten, um Kraft und Harmonie hervorzubringen, hat, wie man wohl sagen darf, da Vinci Principien begründet, die man in den Werken der besten Coloristen bis auf die Gegenwart herab verfolgen kann.

Fig. 3 zeigt die Anordnung von Mengs, welcher sagt: „Farben giebt es im eigentlichen Sinne blos drei, da wir aber ohne Weiss und Schwarz nichts machen können“, so giebt er deren Zahl auf fünf an, nämlich „Weiss, Gelb, Roth, Blau, Schwarz, und secundäre oder Farben in zweiter Linie, das heisst die ersten aus den Urfarben gemischten Tinten: Bronze, Grün, Purpur, Grau und Braun. „Harmonie“ besteht nach ihm „in dem richtigen Gleichgewicht der verschiedenen Farben, regulirt durch den allgemeinen Ton des Lichts, wodurch selbige erleuchtet werden; so dass, wenn das Licht gelb ist, alle Farben mit demselben Ton erscheinen, da die Luft zwischen ihnen und dem Beschauer schon mit demselben Tone gefärbt ist. In derselben Weise wird die Harmonie oder der allgemeine Farbeneinklang sich blau zeigen, wenn die Luft klar ist und die Gegenstände ohne das Mittel des Sonnenscheins erhellt werden, und bei aller Harmonie muss man hauptsächlich die dem allgemeinen Tone des Gemäldes entgegengesetzten Farben bemerken, so dass solche im Vordergrund zur Anwendung kommen, da sich dieselben als mehr oder weniger unter dem Einfluss der Atmosphäre hervordrängen, so wie auch die Stellung dieser Farben zu einander. Zum Beispiel, wenn man reines Gelb anwendet, sollte man dabei Violet anbringen, weil dieses aus Roth und Blau gemischt ist; und wenn wir reines Roth benutzen, sollten wir aus demselben Grunde Grün hinzufügen, welches eine Mischung von Blau und Gelb ist und als ein Gegensatz für jede einzelne Farbe dient, die aus den beiden andern zusammengesetzt ist. Nehmen wir an, dass die Harmonie in der Musik den Effect ausübt, welcher ihr gewöhnlich vindicirt wird, so hängt die Harmonie und Weichheit, so wie die Bestimmtheit der Farben von der natürlichen Wirkung ab, welche solche auf unser Sehvermögen oder unsere Sehnerven ausüben. Die klareren Farben haben mehr Kraft, als die dunkelsten, da die Ausstrahlungen derselben die Sehnerven in gewisser Hinsicht mit dem Effecte des wahren Lichts berühren und den ganzen innern Theil des Auges mit Licht erfüllen, wodurch diesem Organ ein unangenehmes Gefühl erregt wird. Dunkle Farben machen diesen Eindruck nicht, weil diese nicht alle Strahlen mit derselben Kraft reflectiren; klare Farben sind am meisten geeignet, unser Auge zu fesseln und daher müssen solche da angewendet werden, wo es

nothwendig ist, das Auge des Beschauers anzuziehen, und bei Gegenständen, von denen der Maler wünscht, dass solche die grösste Bedeutung haben."

In allen diesen Theorien sind viele übereinstimmende Punkte, von denen diejenigen, welche in der Wahrheit und Natur begründet sind, im höchsten Grade beachtenswerth sind; werden solche aber auf die Prüfung derjenigen Meister ausgedehnt, welche in der Färbung als gross dastehen, so sind diese Punkte unanwendbar. In manchen dieser Anordnungen führt uns das consequente Uebereinstimmen zu der Annahme, dass eine sichere und eine haltbare Zusammenstellung existirt, gleicherweise gültig für das Studium der Natur und der Werke der besten Coloristen, eine Combination, welche daher dem Auge des gewöhnlichen Beobachters wie demjenigen des Kenners gefallen muss.

Der Versuch, dies dem Schüler genügend auseinanderzusetzen, zumal mit den unvollkommenen Nachahmungen, welche so kurze Betrachtungen über Färbung erlauben, wird um so mehr jeglicher Nachsicht bedürfen, da wir speciell finden, dass die Harmonie mehr in dem Mittelgliede besteht, das die verschiedenen Farben vereinigt, als in den Farben selbst. Diese Auseinandersetzung wird dessen ungeachtet den Vortheil haben, die Arbeit des Schülers zu vermindern und ihn in den Stand zu setzen, manche Werke in einer kürzern Zeit, wie sonst der Fall sein würde, zu prüfen. Ich wollte den Schüler vornämlich dazu anleiten, die Quantität der warmen und kalten Farben in einem Gemälde zu erkennen, und wie das Gleichgewicht derselben unter dem unendlichen Wechsel der Combinationen aufrecht erhalten wird; wie Licht und Schatten durch die Anordnung der Färbung gestützt werden, und wie die hauptsächlichsten Gegenstände zur Beachtung herausfordern, und der Schüler wird bald aufhören, die Werke zu studiren, welche eine kalte Färbung da besitzen, wo er eine warme zu finden erwartete, oder eine harte Färbung, wo er eine mehr abgedämpfte angewendet haben würde.

In Fig. 4 und 5 habe ich die Anordnung der warmen und kalten Töne gegeben, welche die Scala für die warm oder kalt gefärbten Gemälde bilden, Farben, durch deren richtiges Gleichgewicht der charakteristische Schein der Natur gegeben und ein harmonischer Effect hervorgebracht werden kann. In beiden Arrangements ist die grösste Breite bewahrt; eine Vereinigung eines Theils mit einem andern und eine durchgehende Harmonie bestimmen das Ganze. Kalte Farben bewirken eine sanftere Wirkung auf das Auge, als warme, und reizen dasselbe weniger; das Vorherrschen solcher Farben in Gegenständen von zarter, sanfter Natur ist der Technik der besten Meister gemäss, und auf eine Vereinigung der verschiedenen Theile gegründet, um den Hauptcharakter des Bildes zu bewahren. Die Einführung einer warmen Farbe steigert diese Harmonie, da diese Tinten, welche als von einander verschieden erscheinen, weniger eine solche verschiedene Erscheinung darbieten, wenn sie mit einer Tinte von noch mehr entgegengesetztem Charakter zusammengestellt werden; so erscheint Weiss, Blau, Grau und Grün in Landschaften harmonischer durch die Einführung von Roth, wodurch auch eine grössere Frische erreicht wird und die letztere Farbe erhält durch den Abstich eine grössere Bedeutung.

Warme Farben rufen einen grössern Reiz hervor und fesseln und ziehen die Aufmerksamkeit des Beschauers in einem höhern Grade an, und ihre Vereinigung wird durch die Einführung einer kalten Farbe befördert. So finden wir rothe Figuren, wenn es erforderlich

ist, dass solche das Auge anziehen, und die Harmonie eines Gemäldes aus Weiss, Gelb, Roth und Braun componirt wird, durch die Einführung von Blau gesteigert, welches seinerseits mehr Bedeutung dadurch erhält, dass dasselbe wenig von der Harmonie besitzt, die die anderen Farben verbindet.

Diese Methode, das Licht mit dem Schatten in Harmonie zu bringen, ist eine der Ursachen, warum wir oft eine warme oder kalte Farbe in eine Menge von Situationen eingeführt sehen. Ferner finden wir die Harmonie eines Gemäldes durch ein richtiges Gleichgewicht von warm und kalt unterstüzt, welches erfordert, dass eine warme Farbe an die kalte Seite eines Gemäldes und umgekehrt gebracht wird; oft sehen wir ein Roth oder Blau dahin gebracht, wo das Licht in den Schatten verläuft, der Breite und Ausdehnung des Lichts wegen, und da dies die stärksten und am meisten entgegengesetzten Farben sind, so sind sie oft auf eine Figur gebracht, um die Aufmerksamkeit des Beschauers auf einen solchen Punkt hinzuziehen. Demungeachtet sagten uns Fresnoy und manche Andere, „man dürfe zwei einander feindliche oder entgegengesetzte Farben nicht ohne ein Mittel zusammenbringen, das beide vereinigt.“ Von den ersten Zeiten an war es die Technik aller grossen Maler, dass Roth und Blau die Draperie bildeten, in welche wir, der herrschenden Gewohnheit gemäss, immer gewisse Figuren gekleidet erblicken können, wie den Heiland, die Jungfrau etc.

Fig. 6. Die Mittel, wodurch ein Maler seine Effecte hervorbringt, sind Licht und Schatten, warme und kalte Farben. Bei der Abtheilung des Gemäldes in warme und kalte Farben bewahrt er die grösste Breite, seine warmen Töne steigern sich in Pracht und Reichthum durch das Abstechen und den Contrast; ebenso wird die Luftperspective gefördert und den Figuren des Vordergrundes eine Solidität ohne Hülfe von schwarzen Schatten gegeben werden. So wie wir bei der Behandlung von Licht und Schatten einen kleinen Theil eines jeden dieser Principe für eine harmonische Vereinigung genügend fanden, so ist dies auch mit dem Gleichgewicht der warmen und kalten Farben der Fall. Durch dieselben Mittel kann die Harmonie hervorgebracht und die grösste Breite bewahrt werden. In der Natur finden wir, dass die meisten von der Sonne beleuchteten Gegenstände an Brillanz nach dem Verhältniss gewinnen, in welchem sie einem Grunde von kälterem Tone entgegengesetzt sind; so wie Gebäude etc. am Abend, die mit dem nördlichen oder östlichen Himmel in Berührung gebracht werden und selbst der Mond und die Sterne gewinnen an Glanzhelle, wie das Blau des Himmels tiefer wird. Wir finden daher in der Natur dieselben Gesetze als massgebend, welche die Künstler auf die Malerei, von der Behandlung eines einzelnen Kopfes bis zu den ausgedehntesten Compositionen, angewandt haben. Abgesehen indess von unserer Einführung kalter Farben zu dem Zwecke, Pracht und Glanz und durch das Mittel des Contrastes Breite dadurch zu geben, dass die anderen Farben in grösseren Massen erscheinen, erreichen wir die Verschiedenheit, welche ein so charakteristisches Ansehen giebt und die wir in den unbedeutendsten bis zu den grandiosesten Combinationen der Naturfärbung vorhanden finden.

Fig. 7. Die Natur des Lichts in Beziehung auf einen Gegenstand besteht darin, dass dasselbe die Farbe seiner Strahlen solchem Gegenstande mittheilt, entweder dadurch, dass der letztere direct mit solcher Färbung gesättigt wird, oder diese vermöge der Reflexion zeigt,

+ Braife: ist wohl gemeint, daß durch Erzeugung der Schatten mittels Schwarz Löcher Unterbrechungen der Fläche entstehen, daß aber mittelst der Kontrast Wirkung von kalter u. warmen Farben schon bei vielleicht mittlerer Dunkelheit derselbe Kontrast effekt zwischen Licht und Schatten erreicht wird als mit Schwarz gegen Weiß respekt hell. Auf diese Weise würde natürlich eine Braife beibehalten sein, die durch Schwarz od sonstige Dunkel unterbrochen wäre. Jos. Mulder

Kaltes Dunkel zu warmen Hell wäre dann natürlich ein noch höherer Kontrast, der aber eben die Braife zerstören würde.

Natürlich entsteht durch hellere aber gleich schwarz wirkende kalte Farben die Möglichkeit die gewünschte Farbe noch sichtbar anzubringen (Lokalfarbe oder Reflexlöre) die in dem dunklen Schwarz nicht zur Geltung kommen, so daß die Farbigkeit durch Kalt & warme Kontraste verstärkt zur Geltung kommt. Jos. Mulder

Auch die Modellierung wird vom kalt warm Kontrast wirken zwischen warm u. kalt unterstützt vielmehr hervorgebracht wie so kalt nach der Ferne u. warm nach vorne wirkt.

Damit lassen sich alle Bilder heller halten ohne die Kontraste zu schmälern.

*Fig. 1.*

*Fig. 2.*

*Fig. 3.*

*Fig. 4.*

*Fig. 5.*

Verlag v. A. H. Payne, Reudnitz - Leipzig

je nachdem der Gegenstand mehr oder weniger weich ist, oder aus beiden Ursachen zugleich. Wir sehen daher, wenn das Licht von einem kälteren Tone ist, einen Grund, seine Wirkungen über diejenigen Gegenstände, die im Bereiche seiner Strahlen sind, auszubreiten und andere Objecte, welche weniger unter dem Einflusse des Lichts stehen, dieser Wirkungen zu berauben; wodurch dem Lichte sein starker Charakter gegeben wird. Zum Beispiel, wenn wir in einem Gemälde mit gewöhnlichem Tageslicht die Strahlen desselben in ein Gemach führen, so müssen die Gegenstände, welche unter dem stärksten Einflusse solcher Strahlen stehen, eine Veränderung der kalten Farben, wie Blau, Grau oder Grün, wie solche draussen im Freien erscheinen, hervorbringen; dieser Eindruck muss verhältnissmässig schwächer werden, so wie das Licht durch den Reflex der verschiedenen Farben innerhalb des Zimmers gebrochen wird. Denn alle reflectirten Lichter, welche von wärmerem Ton sind, wenn das Licht kalt ist und umgekehrt, geben den Schatten Wärme. Da dies die leitenden Eigenschaften des Lichts sind, so placirt der Künstler, indem er solches durch das Gemälde führt, diese Localfarben auf eine solche Weise, dass sie ihn bei der Festhaltung jener Eigenschaften unterstützen und in ihren Gegensätzen die Eigenschaften der Schatten erhöhen. Die Anwendung des Wissens besteht in der Prüfung der Phänomene, welche in der Natur existiren und in der unverkürzten Bewahrung ihrer charakteristischen Eigenschaften in der Darstellung.

## Erklärung von Platte II.

Fig. 1. Diejenige Harmonie, welche aus dem Reflex der einen Farbe auf eine nebenan befindliche hervorgeht, um eine Vermischung und Vereinigung der verschiedenen Töne hervorzubringen, ward mit dem grössten Erfolge von vielen Künstlern der holländischen Schule angewandt, die eine Kette von Verbindungsgliedern zwischen den beiden Extremen der warmen und kalten Färbung bildeten. Dieser Farbenreflex ist mehr oder weniger kräftig, je nach Verhältniss der Klarheit derjenigen Farbe, welche das Licht zuerst empfängt, und der Stärke des Schattens an der Seite des nebenan liegenden Gegenstandes, der solchen Reflex empfängt. Der Farbenreflex hängt also auch von der Situation der verschiedenen Gegenstände ab und wird durch das Weiche und Glatte, das Harte oder Rauhe geleitet, denn das reflectirte Licht wird durch diese Umstände geregelt. Zum Beispiel, die glatte Oberfläche von Gräsern oder Blätterwerk macht, wenn das Licht darauf fällt, solchen Theil weniger grün, weil das Blau des Himmels widergespiegelt wird; und daher, wenn dies Licht auf einen anstossenden Gegenstand übertragen wird, so ist derselbe weniger mit Grün gefärbt. Wir müssen also merken, dass ein Gegenstand die Färbung von einem nebenan befindlichen aus zwei Ursachen empfängt; zum Beispiel, wenn ein Lichtstrahl auf irgend einen Gegenstand fällt, so wird er, mit der Färbung eines solchen Gegenstandes gesättigt, gebrochen und so verändert dem anstossenden Objecte mitgetheilt; aber sollte das letztere eine glatte Oberfläche haben, so wird dasselbe die Färbung durch den Reflex oder die Widerstrahlung empfangen.

Fig. 2. Wenn ein Gemälde aus den beiden Extremen von Warm und Kalt componirt ist, so können wir gewiss sein, die ganze Kraft der Palette aufgewandt zu haben, und wenn diese Färbung verständig zur Unterstützung von Licht und Schatten gebraucht wird, so kann

eine harmonische Vereinigung zwischen diesen entgegengesetzten Eigenschaften aufrecht erhalten werden, welche stärker und prächtiger ist, als wenn Mitteltinten dazwischen kommen; dies giebt eine Ueberlegenheit, welche stets wahrgenommen wird, wenn solche Werke durch blosses Schwarz und Weiss nachzubilden versucht werden. Wenn ein warmes Licht von warmen Tönen umgeben ist, so bildet solches eine Breite und eine Brillanz, dass es den Anschein hat, als gingen Strahlen von demselben aus. Wenn es von kalten Tönen umgeben ist, erhält es Bedeutung durch den Contrast. Sind die stärksten Farben auf die Schatten gestellt, so werden diese es verhüten, dass die ersteren bei ihrer Stärke schwer erscheinen und als unter dem Einflusse des Lichts stehend aussehen, was unter anderen Umständen nicht erreicht werden kann.

Fig. 3. Bei der Hervorbringung von Verschiedenheit und Contrast dürfen wir die unmerkliche Harmonie nicht aus den Augen verlieren, welche aus der Vereinigung von zwei Farben hervorgeht, die eine dritte bilden. Ob dies auf einem optischen Gesetze begründet oder nur das Resultat der Verwandtschaft einer Farbe zu der andern hinsichtlich der Bildung der Harmonie ist, wissen wir nicht. Wenn wir bei der Anordnung diejenigen Farben in Berührung bringen, welche einen verschiedenen, besonderen Ursprung haben, so geben wir jeder Farbe durch den Contrast Bedeutung. So wird Grün Roth heben und Purpur Gelb, denn keine der ursprünglichen Farben besitzt diese Strahlen, wodurch die gemischten Farben gebildet werden. Reynolds bemerkt, „dass diejenige Farbe, welche die grösste Masse bildet, verstreut werden und in den verschiedenen Theilen des Gemäldes als wieder lebendig werdend, erscheinen muss; denn eine einzelne Farbe macht den Eindruck eines Kleckses.“ Obgleich diese Regel nie vernachlässigt werden sollte, so finden wir doch in den besten Werken aller grossen Coloristen eine entgegengesetzte Technik öfter angewendet; denn die Wiederholung einer Farbe in verschiedenen Theilen des Gemäldes verschleppt und zerstreut sie und zerstört durch die Wiederholung den Effect. Wir finden daher eine Farbe oft nicht allein einzeln, sondern selbst mit Farben von einem verschiedenen Tone umgeben, wodurch die Kraft der erstern gesteigert wird. Bei Figuren von grosser Bedeutung oder bei solchen Punkten, auf welche der Künstler die Aufmerksamkeit hingelenkt wissen will, ist dies von der äussersten Wichtigkeit; denn dieser Kunstgriff giebt nicht allein der isolirten Farbe die grösstmöglichste Kraft, sondern lässt auch die andern Farben untereinander verbunden erscheinen. So befähigt eine Kenntniss der Theorie der Färbung den Künstler, einem bestimmten Theile seines Werks eine ausgezeichnete Wirkung zu verleihen, die derselbe ohne solche Kenntniss stets zu zerstören in Gefahr ist.

Fig. 4. Harmonie entsteht ferner durch eine Fortsetzung derselben Farbe, welche von dem höchsten Lichte zu den tiefsten Schatten vermittels einer Verschiedenheit der Abstufungen geführt wird. Besteht eine Composition aus vielen Figuren, so wird eine reiche Verschiedenheit der Farben nothwendig, und damit dieselbe nicht den Eindruck der Verwirrung, des Durcheinander macht, ist Einfachheit der Anordnung erforderlich. Eine Vereinigung des einen Theils des Gemäldes mit einem andern erfordert die Wiederholung derselben Farbe auf verschiedenen Punkten; aber die Breite von Licht und Schatten erheischt, dass diese Farben verändert werden, so wie sie von den hohen Lichtern in die tiefsten Schatten kommen. So kann ein blasses Gelb in einem tiefen Braun endigen, ohne dass

die Verbindungskette zwischen diesen Punkten unterbrochen wird; oder ein reines Weiss in einem reinen Schwarz zur Ruhe kommen und mit demselben vereinigt werden; ein strahlendes Roth kann forttönen in einer Verbindung von Tonschwingungen (um einen der Musik angehörigen Ausdruck zu gebrauchen) bis zum leisesten Echo einer solchen Farbe, u. s. f. Die Verwebung dieser Farbenabstufungen durch das ganze Stück bedingt dessen Harmonie; aber es ist eben so nothwendig, dass Farben, als dass Lichter und Schatten, oder die Composition der Linien und Umrisse angenehme Formen zeigen. In der besondern Weise der Führung der Farben in einem Gemälde kann man die Vorzüge der verschiedenen Schulen vereinigen und die Farben von kräftigem, vollem Auftrage in der römischen Schule, wie wir solche in Rafael's Werken sehen, die gemischten und zart abgestuften Farben der holländischen Schule, und die lebhaften und blendenden Farben der Venetianer gleicherweise einführen. Rubens scheint seinen Styl durch eine Verschmelzung der Eigenthümlichkeiten aller verschiedenen Schulen gebildet zu haben, und selbst in den kleinen Stücken von Teniers können wir die verschiedenen Arten, Harmonie hervorzubringen, von den schroffsten rothen und blauen Tinten bis zu den Nuancen der complicirtesten Färbungen nachweisen und verfolgen. Die Färbung ist wahr und richtig, bemerkt Reynolds, wenn sie nach ihrer Lebhaftigkeit, Weichheit, Harmonie und hinsichtlich ihrer der Natur entsprechenden Erscheinung sich dem Auge gefällig erweist; sie wird dann so wahr wie ein mathematischer Satz sein, jedoch nur für Diejenigen, welche diese Dinge studirt und beobachten gelernt haben. Indess bei allen diesen Verschiedenheiten soll ein Gemälde dennoch Ruhe besitzen, und wir müssen Acht geben, dass das Auge nicht durch ein Gemisch ähnlicher Theile, oder ähnlicher Linien verwirrt und bestürzt gemacht, oder durch eine unharmonische Farbengebung beleidigt werde, eben so wie wir in der Musik das Ohr vor unharmonischen, falschen Tönen bewahren.

Fig. 5. Wenn das Hauptlicht vornehmlich aus kalten Farben oder Tinten von zartem Effecte besteht, wie wir dies bei offenem Tageslichte oft in der Natur finden, so müssen die Schatten, der Stärke und des Contrastes wegen, nothwendig warm sein, da wir wissen, dass alle Schatten mehr oder weniger durch die Zwischenstellung der Luft, welche sich bestrebt, denselben ihre Stärke zu nehmen und sie in einem kältern Tone erscheinen zu lassen, verändert werden. Da ferner die Situation der starken Schatten und der schroffen Farben dem Auge am nächsten sich befindet, so dürfen solche weniger von Tinten beeinträchtigt werden, welche die Eigenschaft haben, die Gegenstände zurückweichen zu machen, und die Stellung der neutralen Farben muss daher zwischen den Extremen der heissen und kalten Tinten sein; denn in der Natur finden wir eine fortgesetzte Harmonie zwischen diesen Gegensätzen durch eine stufenweise Hinüberführung von dem einen Extrem zum andern aufrecht erhalten. Zum Beispiel: nehmen wir in einer Landschaft an, dass der Himmel hauptsächlich aus Weiss und Blau gemischt sei, die entferntern Partien aus Blau und Grau, der Mittelgrund aus einem wärmeren Grau, mit Gelb und Grün wechselnd, und der Vordergrund aus braunen und warmen Farben, so werden wir nicht allein grosse Gegensätze und Kraft haben, sondern die Farben des Gemäldes sind auch nach den Gesetzen der Luftperspective geordnet, welche in der Natur das grosse Verbindungsmittel, die Kette von Nuancen für die Harmonie der Farben bildet. Mehrere der besten Stücke von Hobbema und

Ruysdael sind nach dieser Anordnung gemalt, und hier scheint das Verfahren Rubens' massgebend gewesen zu sein, der sich dasselbe nach der kritischen Betrachtung der Werke von Tizian, Veronese und den besten Coloristen der venetianischen Schule gebildet hatte. Diese Grundsätze, nach denen das Arrangement der warmen und kalten Farben in einem Gemälde erfolgt, haben ihre Ursache in der Natur selbst, haben die Anwendung der besten Coloristen für sich, um uns zu bestimmen, denselben zu folgen, und können daher sicher dem Schüler empfohlen werden. In manchen Gemälden der holländischen Schule sehen wir die vollkommenste Harmonie zwischen den warmen und kalten Farben eines Gemäldes bewahrt, und die warme Farbe im Vordergrunde gehalten und die starken Schatten in die Massen von neutralen Tinten in einer Unzahl von verschiedenen Arten eingewebt. Um die warmen Farben auf dem Grunde in einem Punkte zu vereinigen, finden wir oft in Roth gekleidete Figuren, weissliche Säulen, Thorpfosten, Wege, Gruppen von Baumstämmen, Mauerreste u. s. w. gebraucht, und das warme Colorit zu der kältern Tinte durch eine Menge von verschiedenen Wegen geführt. Die kalten Tinten des Himmels und der Entfernung werden durch die graue Farbe der Waldpartien, der Baumstämme, der grauen Wege, oder des Wassers, das die Farbe des Himmels zurückspiegelt, zerstreut oder verbreitet. In vielen Werken von Richard Wilson und Gainsborough sehen wir die reichsten Effecte der Färbung durch diese Art des Arrangements hervorgebracht und den Mittelgrund als den Vereinigungspunkt für die warmen und kalten Farben benutzt.

Bei der Verbreitung und Ausdehnung des Lichts in einem Gemälde erscheint es erforderlich, einen stufenweisen Einfluss der dasselbe umgebenden Gegenstände walten zu lassen. Dies kann der Fall sein dadurch, dass das Auge, obgleich dasselbe zu dem Hauptlichte im ersten Augenblicke hingezogen wird, einen Eindruck empfängt, der den Farben, welche den Bestandtheilen der Färbung des Hauptlichts gemäss sind oder sich nähern, höchst günstig ist, und daher leichter und ungezwungener von Lichtern desselben Charakters abgezogen und weiter geführt wird, die in ihrer Folge allgemach durch andere von weniger veränderter Eigenschaft ersetzt werden. Oder aber es kann der Fall sein, dass in der Natur wirklich eine Verbindung derjenigen Gegenstände existirt, welche dieselbe Nuance der Farbe empfangen, aus welcher das Hauptlicht besteht (wie sich solches, wie wir wissen, z. B. beim Sonnenuntergang, am Mittag u. s. w. in der That verhält) und dass diese beiden Ursachen auf uns gleichmässig wirken. Wir lassen dies dahingestellt sein, aber wir bemerken, dass, wo diese Verbindungskette bei der Einführung von Farben einer dem Lichte entgegengesetzten Natur zerrissen ist, oder ganz fehlt, eine Härte und Schroffheit des Effects hervorgebracht wird, für die uns nichts entschädigen kann.

Mengs drückt sich vortrefflich aus, wenn er von der Färbung der Lichter und Schatten redet; denn wozu ist das Colorit da, wenn es die grosse Breite zerstört, deren Grund dasselbe bilden soll? Die Färbung soll daher entweder nur gebraucht werden, um die Effecte von Licht und Schatten zu verstärken, oder diese letzteren sollen zu Hülfe genommen werden, um die Effecte der Färbung zu unterstützen.

Starke Farben und Licht scheinen unvereinbar, denn obgleich in der Natur das Licht die Farben heller macht, so löst dasselbe doch die lichteren Partien der Figuren (und sind selbige auch in Blau oder Schwarz gekleidet) von dem zartesten Hintergrunde ab.

Dies kann man beobachten, wenn man Gegenstände ansieht, die zwischen dem Beschauer und der Sonne liegen. Eine der vielen Schwierigkeiten, mit denen der Künstler in dieser Hinsicht zu kämpfen hat, ist daher, die Rundung von Gegenständen darzustellen, welche einen starken Localton haben. Bei den frühern Meistern finden wir die Figuren platt und gleichsam in die Oberfläche des Bildes eingelegt erscheinend, wenn ihre Lichter stark und mit Localtönen beschwert sind. In den nächsten Fortschritten, welche die Kunst machte, sehen wir den hellern Theil der Figuren fast weiss gehalten, obgleich sie in stark gefärbte Gewänder gekleidet sind, welches wir selbst in manchen Gemälden Rafael's so wie in seiner Verklärung u. s. w. antreffen, bis wir zuletzt die kräftige Färbung Giorgione's und das zarte Licht Correggio's in den Werken Tizian's verschmolzen finden, der die Strenge und Kraft der ältesten Meister mit den weichsten und sanftesten Natureffecten vereinigt. Correggio war der Erste, welcher besonders der Luftperspective seine Aufmerksamkeit zuwandte und strebte, die Breite von Licht und Schatten durch das Colorit unbeeinträchtigt zu erhalten, und hierin folgte ihm vornehmlich Rembrandt, so wie der Meister, den wir so oft citirten, Reynolds. Correggio's Lichter sind meistens mit pastösem Weiss untermalt, über welches Farbentinten der zartesten Art gelegt und halb durchsichtig verwaschen sind, was dem Grunde gestattet, durchzuschimmern und einen lichtvollen Effect zu geben; oder das Licht besteht in Tinten, denen eine bedeutende Masse von Weiss zugemischt wurde, wodurch er seinen Figuren die Rundung bewahrte, während seine Schatten einen saftvollen Schmelz zeigen, in welchem durchsichtige Nuancen von warmem, reichem Colorit angebracht sind. Er führte das Licht dadurch in die tiefsten Schatten, ohne sie der Zurückstrahlung desselben von der Oberfläche auszusetzen. Diese Eigenthümlichkeit der erhellten Theile, das Licht zurückzuwerfen, und die Abdämpfung des Lichtes in den Schatten, scheint Cerreggio durch das Studium seiner Modelle bei Lampenlicht gelernt zu haben, und seine Breite von Licht und Schatten führt uns zu der Annahme, dass er jenes Verfahren beobachtete, wenn dieser Umstand auch nicht aus seiner Lebensgeschichte bekannt wäre.

Des Zweckes der Harmonie wegen sollten die Farben, obgleich in den Lichtern verschieden, in den Schatten nahezu dieselben sein, eine „einfache Einheit der Schatten, als wenn alle von derselben Palette entnommen wären." Dieser Satz von Reynolds, an sich viel Wahres enthaltend, ist jedoch nur mit grosser Vorsicht zu befolgen; denn es ist gewiss, dass wir in der Natur sowohl wie bei den besten Coloristen die Schatten von vielen Farben oft verschieden gefärbt finden. So finden wir z. B. in den Schatten von Roth die Localfarbe stärker, als in den Schatten anderer Farben bewahrt; und wenn Weiss im Lichte warm ist, so ist es kalt in den Schatten. Wenn die Masse des Schattens warm ist, so wird die Einführung von etwas dunklem Blau oder kaltem Schwarz dazu dienen, die Schatten klar und luftig zu machen; während die Einführung von Roth oft die warmen Farben gleichsam in einem Brennpunkte sammelt, denselben Brillanz und mehr Naturwahrheit verleiht. Es mag hier bemerkt werden, dass nichts einen mehr naturwahren Anblick giebt, als die Localtöne der Gegenstände in den Schatten zu bewahren, vorausgesetzt, dass diese an sich nicht zu hell sind, um die Breite zu zerstören; denn hierdurch entsteht Klarheit und Bestimmtheit und die Hervorhebung derjenigen Besonderheit, welche die eine von der andern Farbe unterscheidet; zumal da die Farben im Schatten nicht die Eigenschaft besitzen,

ihre Reflexe andern Farben mitzutheilen, dahingegen im starken Licht die Strahlen von jeder Farbe zurückspringen und dem Ganzen eine harmonische Vereinigung geben.

Bestimmtheit der Localfarbe und Genauigkeit des Umrisses sind der besondere Charakter der Gegenstände, welche der Wirkung des starken Lichts ausgesetzt sind. Im Sonnenschein, wo die Gegenstände das Licht zurückwerfen, ist der Umriss voll und weich und von Tinten einer unbestimmten Art umgeben. Bei Rembrandt finden wir besondere Aufmerksamkeit den Effecten des Lichts auf die Färbung zugewandt, und seine rohe Manier, die Farben zu handhaben, lässt nicht wenig Einblicke in seine Kenntniss dieser Effecte thun. Reynolds scheint fortwährend dies „Baden“ seiner Farben im Glanze der Sonnenstrahlen betrachtet zu haben, und wenn er die Werke Tizian's vortrefflich erklärte, so hat er sicherlich dabei von Rembrandt's holländischer Uebersetzung derselben Gebrauch gemacht; denn gewiss verdient Rembrandt den Namen eines niederländischen Tizian. Die Brillanz der Farbe in den Lichtern, die scheinbar chaotische Pinselführung, um dem Lichte Stärke und Bedeutung zu geben; die Verstreuung, welche durch die Ueberführung einer Farbe in die andere herbeigeführt wird, so dass er in dem Weiss mit gelben Tinten pinselt, in das Gelbe mit rothen Strichen fährt und das Roth mit einem Schwarz von kaltem Tone versieht, um den Schatten den Einfluss des Lichts mitzutheilen und dabei die grösste Breite des Helldunkels zu bewahren, — dies sind die besondern Eigenthümlichkeiten Rembrandt's. In Tizian's Werken ist die weisse Draperie mehr von den Fleischtinten unterschieden, als bei Rembrandt und dessen Nachahmer Reynolds, in deren Gemälden der strahlende Charakter des Fleisches seinen Einfluss auf die Lichter der weissen Gewandung zu äussern scheint und die grauen Schatten mit einem Anhauch von Gelb versieht. Diese Ausdehnung des Lichts durch das Mittel der Färbung ist daher geeignet, beide zu vereinigen, und in der Natur wie bei den besten Meistern im Colorit ist diese Methode angewandt. In einer Skizze von Rembrandt (früher im Luxembourg, jetzt in der Nationalgalerie) „Christus und die Jünger auf dem Wege nach Emäus“, hat der Maler die Figur des Christus in den Mittelpunkt gestellt, in Weiss gekleidet, mit einem Sternen-Nimbus; indess einer der Jünger in Gelb und der andere in Roth gekleidet ist; und hiernach können wir uns einigermassen einen Begriff von seiner Behandlung des Lichts machen. Bei Cuyp sehen wir oft dasselbe Arrangement, indess er seine zarten perligen Tinten um sein starkes Licht verstreut. In der Natur, so wie beim Sonnenuntergang beobachten wir die zarten Lufttinten als den Grund bildend, wo das Licht in die starken Farben übergeht, und dieselbe mit ihrem Effecte mildernd. Ich habe oft an Rubens gedacht, wenn er seine Meinung über die Darstellung des Fleischtones ausspricht, die sich auf diese Grundlagen stützt: Malt Eure hohen Lichter weiss; stellt daneben Gelb, dann Roth, und gebraucht dunkleres Roth, so wie solches in den Schatten übergeht; dann füllt den Pinsel mit kaltem Grau, fahrt zart über das Ganze, bis dasselbe zu dem Tone abgedämpft und gesänftigt ist, den Ihr wünscht. Da das Fleisch von einer sanften Natur ist, finden wir die perligen Reflexe auf der Oberfläche spielen und um so mehr sichtbar werden, wo die Farben am zartesten sind.

In seinen Compositionen von vielen Figuren finden wir von ihm dieselben Principien in der Führung des Lichts durch das Gemälde; so ist z. B. in seiner berühmten „Amazonenschlacht“ das Hauptlicht auf dem weissen Rosse mit Grau getüpfelt und durch Pinselstriche

von kalten Farben verstreut. Die gelben Tinten der Mähnen u. s. w. führen das Licht zu dem Fleische der vordern Figur hinüber, die zu dem Zwecke matt ist, um das Licht desto wirksamer zu verbreiten; sodann folgt eine Draperie von starkem Roth; das daneben befindliche Pferd ist von einer warmen, schwarzbraunen Farbe; das nächste ist lichtbraun und führt das Licht in den Schatten, der sich in einem schwarzen Rosse vereinigt, das durch transparente, reiche Töne umgeben ist, und auf solche Weise fügt er dem Lichte reiche und warme Töne bei, so wie dasselbe auf die Schattenseite des Gemäldes übergeführt wird. Um der Amazone, welche sich umwendet und einen Speer in der Hand schwingt, mit ihrer rothen Gewandung ein Gegengewicht zu geben, und um die kalten Tinten der Schattenseite zu wiederholen, hat er dem im Wasser liegenden Weibe ein grünes Gewand gegeben und das Wasser mit einigen wenigen Strichen derselben Tinte versehen. Wir gewahren sonach dieselben Grundsätze in den Werken verschiedener Künstler vorwalten, von dem glühenden Sonnenscheine Tizian's und Rembrandt's bis zu den frischeren und kälteren Tönen eines P. Veronese und Rubens.

Bevor wir zu der Prüfung der verschiedenen Arrangements der Färbung in den folgenden Skizzen vorschreiten, will ich versuchen, mich leichter verständlich zu machen, damit der Schüler besser im Stande ist, zu erkennen, was ihm vorgelegt wird; und um dies rascher zu können, muss er wissen, was er sucht und um welche Forderungen, die er zu erfüllen wünscht, es sich handelt. Denn wir sind der Ansicht, dass es keinen unbestimmteren Ausdruck als das Wort Färbung giebt, werde solches auf die Gegenstände der Natur oder auf die Werke der Kunst angewandt. Der am meisten hervorragende Unterschied zwischen den Werken der römischen, bolognesischen und venetianischen Schule besteht mehr in dem allgemeinen Effect, der durch das Colorit hervorgebracht wird, als in der Höhe des vollendeteren inneren Gehalts der Kunst. An der Färbung aber wird jedes Werk unterschieden und erkannt, so wie sich der Blick nur darauf richtet — urtheilt Reynolds. Er fährt folgendermassen fort: „Grösse des Effects wird auf zwei verschiedenen Wegen hervorgebracht, die einander vollständig entgegengesetzt zu sein scheinen. Der eine Weg besteht darin, dass die Farben so zart angewandt werden, dass sie nur um wenig mehr als blosses Licht und Schatten wirken, welches Verfahren wir oft von den Meistern der bolognesischen Schulen angewandt finden. Der andere Weg ist, die Farben scharf ausgeprägt und kräftig zu geben, gleich den Römern und Venetianern; aber immer ist der vorherrschende Grundsatz von beiden Manieren Einfachheit. Sicherlich kann nichts einfacher sein, als Einförmigkeit und Eintönigkeit, Monotonie; und die scharf ausgedrückten blauen, rothen und gelben Farben, welche man in den Draperien der römischen und florentinischen Schulen findet, zeigen völlig den beabsichtigten Effect der Grösse, obgleich ihnen dafür die Art der Harmonie fehlt, welche durch eine Vereinigung von verschiedenen gebrochenen und transparenten Tönen hervorgebracht wird. Vielleicht ergreifen diese ausgeprägten, starken Farben das Gemüth um desto mächtiger, weil eben zwischen ihnen keine grosse Verbindung herrscht, gleich einer kriegerischen Musik, die bestimmt ist, kräftige Empfindungen zu erregen, und ihren Effect durch die plötzlichen und stark markirten Uebergänge von einer Note zur andern, welche dieser Musikstyl verlangt, erreicht; indess in den Tonwerken, welche sanftere Gefühle wecken sollen, die Noten unmerklich in einander übergehen und verschmelzen."

„Diesen Schulen, nämlich denjenigen der Römer, Florentiner und Bologneser, mögen wir die Venetianer sammt den niederländischen und holländischen Schulen nachstellen, die sich von den grossen Zwecken der Kunst mehr oder weniger entfernen und durch untergeordnete Eigenschaften zu glänzen und Beifall zu erringen suchen. Ich bin vollständig überzeugt, dass Viele mich tadeln werden, weil ich die Venetianer in diese untergeordnetere Classe stelle, und viele der wärmsten Verehrer der Malerei werden der Meinung sein, dass die Venetianer ungerecht herabgesetzt sind; aber ich wünsche in diesem Punkte nicht missverstanden zu werden. Obgleich ich unter keiner Bedingung den Venetianern den Rang neben den edleren, inhalt- und gedankenreicheren Schulen der Malerei zugestehen kann, so erreichen sie doch vollständig, was sie sich als ihr Ziel vorgesetzt haben. Aber da die blosse Eleganz ihr Hauptziel ist, da sie mehr geneigt scheinen, lüstern zu tändeln, anstatt zu ergreifen und zu rühren, so kann es keine Ungerechtigkeit sein, zu sagen, dass ihre Manier allein zu dem Zwecke taugt, den sie verfolgen. Aber was das Elegante vorzüglicher erscheinen lassen kann, kann das Erhabene herabdrücken. Es ist eine Einfachheit und, wie ich hinzufügen darf, eine Strenge in dem grossen Styl der Malerei, welche — fast fürchte ich mich es auszusprechen — meist unvereinbar mit diesem vergleichsweise sinnlichen Style erscheint.

„Tintoretto, Paul Veronese und Andere aus der venetianischen Schule scheinen zu keinem andern Zwecke gemalt zu haben, als ihr Geschick und ihre Gewandtheit in dem mechanischen Theil der Malerei bewundern zu lassen und die Kunst der Technik glänzen zu lassen, welche, wie ich früher bemerkte, der grosse Styl seinen Jüngern zu verbergen befiehlt.

„Ferner, wie gross auch die Verschiedenheit zwischen den Compositionen der venetianischen und der übrigen italienischen Schulen sein möge, so bewirkt der Effect in ihren Gemälden, welcher durch die Färbung hervorgebracht wird, eine Verschiedenheit, die vollkommen so gross ist. Und obgleich in dieser Hinsicht den Venetianern eine ausserordentliche Geschicklichkeit zugestanden werden muss, so entspricht eben diese gewandte Technik, so wie sie solche angewandt haben, dem grossen Style keineswegs. Ihr Colorit ist nicht allein zu brillant, sondern man möchte sagen zu harmonisch, zu polirt und zu wenig markirt, um die Kraft, Festigkeit und Einfachheit des Effects hervorzubringen, den erhabene Stoffe erfordern und der nur durch einfache und kräftige Farben einem Werke verliehen werden kann.“

Nach diesen Bemerkungen finden wir, dass die Färbung in der Malerei nach verschiedenen Grundsätzen, dem Charakter des in Frage stehenden Werkes gemäss, behandelt werden muss, da das, was bei der einen Stylgattung vollkommen anwendbar ist, in der andern in mehrer Hinsicht den beabsichtigten Effect hindert oder ganz zerstört. Der Schüler kann sich für die hier nothwendige Unterscheidung nur dadurch befähigen, dass derselbe sorgfältig die Werke der verschiedenen Schulen prüft, in denen sich diese Behandlung der Färbung abweichend darstellt. Es ist nicht eben nothwendig, dass die Werke, die er seiner Prüfung unterwirft, genau demselben Zweige der Kunst angehören, in welchem sein Pinsel arbeitet; sondern er darf sich versichert halten, dass selbst den untergeordneten Branchen der Kunst eine Kraft und Grazie durch die Kenntniss derjenigen Principien verliehen werden, welche für die höhern und erhabenern Regionen der Kunst gültig sind. Diese Einführung

des grossen Styls in ihre eigene Manier war der Gegenstand des Strebens der bolognesischen und venetianischen Schulen. Die Caracci, die grossen Gründer der erstern Schule, nennen Michel Angelo, wenn sie von ihm reden, nur „Unser Michel Angelo, der Reformator“, und Tintoretto schrieb auf die Mauer seines Ateliers: Il designo di Michele Angiolo e il colorito di Titiano; die Zeichnung des Michel Angelo und das Colorit Tizian's.

(Der Uebersetzer bemerkt hier, um den scheinbaren Widerspruch zwischen der Bemerkung Reynolds' und unsers Verfassers Burnet ohne viele Grübeleien des Schülers aufzuhellen: dass Reynolds' letzte Bemerkung über die Farbenführung sich vornehmlich auf die Frescomalerei bezieht, welche die Färbung eines Oelgemäldes überhaupt nicht, viel weniger ein Tizian'sches Colorit erträgt; dass Burnet aber hier, ohne mit Reynolds im Widerspruch zu stehen, die Vortheile eines besonnenen Eklekticismus oder kurz gesagt eine Auswahl Aneignung des Vortrefflichen in der Kunst empfiehlt, worauf er meistens sein Augenmerk richtet.)

Wir fahren mit Reynolds' kritischen Bemerkungen fort. Er sagt: „Die Venetianer haben unstreitig die Würde ihres Styls dadurch bedeutend erhöht, dass sie der bezaubernden Wirkung ihres Colorits etwas von der Kraft Michel Angelo's hinzufügten; zu gleicher Zeit ist es jedoch noch zweifelhaft, ob ihre elegante Technik eine vortheilhafte Zugabe zu Michel Angelo's Grösse bilde. Aber wenn es irgend eine Technik giebt, welche sich zwanglos mit seinem Styl verbinden lässt, so ist es diejenige von Tizian; die wundervolle Weise, auf welche seine Farben auf die Leinwand gebracht sind, scheint, so weit ein Vergleich hier zulässig ist, von einem verwandten, genialen Geiste auszugehen, der gleich dem Michel Angelo eine gewöhnliche Kritik verachtete.“

Auf dieselbe Weise war die einfache Grösse Rafael's und die Erhabenheit Michel Angelo's durch den Geschmack von Rubens in die niederländische Schule eingeführt, obgleich einigermassen verändert durch die Auffassung der Venetianer, denen Rubens in dieser Hinsicht nacheiferte. Indess wir diese grosse Kunst verfolgen, müssen wir gestehen, dass wir unter grösseren Schwierigkeiten arbeiten, als diejenigen Künstler, welche in dem Zeitalter der Entdeckung jener Kunst geboren wurden, und deren kindliches Gemüth, deren Naivetät an diesen Styl gewöhnt war, die denselben als ihren natürlichen Ausdruck, als ihre Muttersprache erlernten. Sie waren gar nicht in dem Falle, sich vom guten Geschmack zu verirren; sie brauchten nicht durch überzeugende Belehrungen für eine günstige Aufnahme desselben vorbereitet zu werden und es war keine ungeheuerliche Prüfung der Grundsätze jenes Geschmacks erforderlich, um ihnen die grossen, verborgenen Wahrheiten zu erweisen, auf welche derselbe gegründet ist. Wir in der Neuzeit sind darauf beschränkt, unsere Zuflucht zu einer Art Grammatik und zu Wörterbüchern zu nehmen, als zu den einzigen Mitteln, eine todte Sprache wieder zum Leben zu erwecken. Von den Alten ward durch Uebung und Gewohnheit gelernt, und auf diesem Wege vielleicht besser als durch Grundsätze und blosse Vorschriften. (Hier liegt indess der Grund, weshalb der ursprüngliche Geist einer Schule, der durch die spätern Schüler grosser Meister nur nach den Aeusserlichkeiten seiner Erscheinung erkannt wird, nach und nach erlischt, dass die Nachahmung der diesem Geiste entsprechenden Eigenthümlichkeiten der Erscheinung in hohle Manier ausartet, womit der Ungeschmack und die natürliche Auflösung, der Tod einer Schule

begonnen hat.) — Gleicherweise unbestimmt und daher nichtssagend, wie der Ausdruck „Colorit der grossen Meister“, ist die Bezeichnung „Colorit nach der Natur“. „Schaut die Natur an“, sagen die Kritiker, „Natur ist die treueste, wahrste Lehrerin der Kunst.“ Diese Phrase ist in dem Munde eines Jeden, aber die Kunst, die Natur sehen zu können, kann nur durch die Betrachtung der Werke der Kunst erlernt werden. Soll unser Urtheil durch eine dürre, unbestimmte, unbegründete oder falsch begründete Maxime die Richtung empfangen, so müssen wir ein Portrait von Denner, oder ein solches von einem anderen Meister, der die vollendetste Ausführung besitzt, denjenigen von der Hand Tizian's oder Vandyk's vorziehen; und eine Landschaft von Vanderheyden einer solchen von Tizian oder Rubens, denn die erstern sind sicher viel mehr getreue Darstellungen der Natur, Veduten also. Nehmen wir eine Ansicht der Natur mit aller Treue der Camera obscura dargestellt und dieselbe Scene von einem grossen Künstler gemalt — wie unbedeutend und mittelmässig wird das Eine im Vergleich mit dem Andern erscheinen, wenn die Wahl des Gegenstandes keine Entfaltung der Grösse zulässt.

Unter den Malern und Kunstschriftstellern ist eine Maxime — wie Reynolds sagt — allgemein im Schwunge und sie wird fortwährend hervorgesucht. Ahme der Natur nach, ist die unveränderliche Regel; aber ich kenne Niemand, welcher es erklärt hat, in welcher Weise diese Regel verstanden werden soll. Die Folge hiervon ist, dass sie Jeder in dem allgemeinsten, banalsten Sinne nimmt, dass die Gegenstände nämlich dann natürlich dargestellt seien, wenn sie ein solches Relief haben, dass sie als wirklich erscheinen. (Die Wirklichkeit schlechthin ist nicht das Ziel, welches die Kunst darstellt, sondern der schöne Schein der Wirklichkeit, die Wahrheit im künstlerischen Sinne.) Es mag vielleicht auffallen, dass der allgemeine Sinn dieser Regel von der Nachahmung der Natur hier in Abrede gestellt wird; aber es ist zu bedenken, dass die Malerei, sofern die Vortrefflichkeit eines Malers nur in dieser Art der Nachahmung der Natur schlechthin besteht, ihren Rang verlieren und nicht mehr als eine Kunst, als eine Schwester der Poesie betrachtet werden kann, da diese Nachahmung bloss mechanisch ist, in welcher Weise die niedrigste Intelligenz stets des besten Erfolges sicher ist. Der Genius des Malers aber kann sich nicht auf mühsame Quälereien beschränken, an denen die künstlerische Idee keinen Antheil hat, und welchen Anspruch hätte die Kunst der Malerei, neben der Poesie zu stehen, als ihre Macht über die geistvolle Einbildungskraft? Auf diese Macht richtet der geniale Maler sein Streben; in diesem Sinne studirt er Natur und erreicht sehr oft seinen Zweck, wenn er nach dem gewöhnlichen Sinne des Laien unnatürlich wird. Der grosse Styl der Malerei erfordert es, diese kleinliche Aufmerksamkeit auf unbedeutende Dinge sorgfältig zu vermeiden, und es muss dieselbe von jenem Styl so fern gehalten werden, als der dichterische Styl in der Literatur von dem erhabenen historischen.

Poetische Ausschmückungen zerstören den Charakter von Wahrheit und vollem Leben, der die historischen Bilder bezeichnen soll; das wahre Wesen der Poesie besteht in dem Absehen von einer so ins Einzelne gehenden Erzählung, und in der Anwendung jeder Ausschmückung nur an dem Orte, wo solches zur Belebung der Einbildungskraft erforderlich ist. Das Verlangen, die Vorzüge aller Style in einem einzigen Bilde vereinigt zu sehen und aus den holländischen und den italienischen Schulen ein Ganzes zu bilden, ist ein

*Fig. 1.*

*Titian.*

*Fig. 2.*

*Titian.*

Verlag v. A. H. Payne, Reudnitz - Leipzig.

Erklärung von Platte III.

und die Ariadne von Tizian dar. Reynolds äussert sich über
„Tizian ist, und das mit Recht, in diesem Werke wegen der
bewundert worden. Der Ariadne ist, wie die Kritiker sagen,
die Figur von dem See hinter ihr abzuheben. Das ist nicht

Verlag v. A. H. Payne, Reudnitz - Leipzig.

Versuch, Widersprüche zu vereinigen, die nicht neben einander bestehen können, da sie gegenseitig ihre Wirkungen aufheben und zerstören. Der italienische Styl fordert unwandelbar die grossen, allgemeine Geltung habenden, erhabenen Ideen, aus deren Darstellung derselbe hervorging gleich einer Manifestation des Inhalts einer umfassenden ethischen Welt; der holländische Styl im Gegentheil ist an die buchstäbliche Treue und die minutiöse Genauigkeit des Details gebunden, oder an eine Natur, die, wie man wohl sagen darf, in ihren zufälligen Erscheinungen aufgefasst ist. Die Aufmerksamkeit auf diese allerdings sehr hübschen Besonderheiten ist die Ursache dieser Naturähnlichkeit, die man so sehr bei den Holländern bewundert, welche Naturähnlichkeit, dafern man solche vielleicht als eine Schönheit bezeichnet, sicherlich von so untergeordneter Natur ist, dass sie der Schönheit einer höhern Art um so mehr weichen muss, da man die letztere nicht erreichen kann, ohne auf die erste Verzicht zu leisten.

Diese Bemerkungen lassen erkennen, dass der Schüler nothwendig stets die Natur und den Charakter eines Kunstwerks, welches er seiner Prüfung unterzieht, nicht aus den Augen verlieren darf, um zu sehen, was von solchen Werken zu lernen ist und inwiefern die Grundsätze, nach denen sie geschaffen wurden, auf Wahrheit beruhen, mag dies sein, wenn man die Natur mit grossen, allgemeinen Ideen betrachtet, oder wenn die kleinen Besonderheiten des Details in der Malerei in Frage kommen.

## Erklärung von Platte III.

Fig. 1 stellt den Bacchus und die Ariadne von Tizian dar. Reynolds äussert sich über dieses Werk folgendermassen: „Tizian ist, und das mit Recht, in diesem Werke wegen der Harmonie des Colorits viel bewundert worden. Der Ariadne ist, wie die Kritiker sagen, eine rothe Schärpe gegeben, um die Figur von dem See hinter ihr abzuheben. Das ist nicht aus dieser Ursache allein geschehen, sondern in Hinsicht auf eine bedeutend grössere Forderung: zu dem Zwecke der allgemeinen Harmonie und der Wirkung des ganzen Gemäldes. Die Figur der Ariadne ist von der grossen Gruppe getrennt und erscheint in Blau gekleidet, welcher Umstand, mit der Färbung des Sees verbunden, die Masse der kalten Farben hergiebt, die Tizian für die Haltung und die Brillanz der grossen Gruppe für nothwendig hielt, eine Gruppe, die mit geringen Ausnahmen vollständig aus reichen Farben besteht. Da aber in diesem Falle das Gemälde in zwei gesonderte Theile, einen halb kalten und einen warm gefärbten, zerfällt, so war es nothwendig, einige der warmen Farben der grossen Gruppe in den kalten Theil des Gemäldes hinüberzuführen und umgekehrt einen Theil der kalten Färbung in der grossen Gruppe anzubringen. Demzufolge gab Tizian der Ariadne eine rothe Schärpe und einer der Bacchantinnen eine kleine blaue Draperie.“

Wenn eine Querlinie über das Gemälde gezogen wird, so sehen wir dasselbe aus einer Masse von heissen und einer Masse von kalten Farben komponirt, die, im grossartigsten Massstabe angelegt, einander durch ihre Gegensätze unterstützen. Das Blaue ist in die warme Masse durch eine kleine, blaue Draperie eingeführt, sowie durch einige blaue Blumen auf dem Grunde des Gemäldes; die nächste Annäherung der kalten zu den warmen Tinten ist durch Grün vermittelt, welches theils in der Entfernung, theils bei den Bäumen angebracht ist, und ist den Figuren durch Kränze von Reben u. s. w. näher gebracht, sowie in dem grünen

Rasengrunde wiederholt. Die warme Färbung ist gegen den kalten Grund durch die Draperie des Bacchus von einer saftigen Meerfarbe und durch die Schärpe der Ariadne, die stark roth gsfärbt ist, aufrecht erhalten; die letztere kommt mit ihrer blauen Gewandung in Berührung, zieht das Auge durch den scharfen Gegensatz, den sie bildet, auf sich und markirt auf diese Weise hinlänglich die Figur, von welcher die Handlung in dem Gemälde ausgeht. Wir finden in diesem Arrangement nicht allein die grösste Breite der Färbung, sondern auch das Colorit ganz dem allgemeinen Erscheinen der Natur gemäss angeordnet. Wenn wir Tizian mit anderen Coloristen vergleichen, so finden wir in seinen Tinten eine grössere Wahrheit und Weichheit; seine tiefsten braunen Schatten erscheinen nie schwarz und schwer; sein Roth hat eine weniger schroffe Erscheinung dadurch, dass solches in den Schatten weniger markirt ist; seine grünen Töne sind weniger gewaltsam wirkend, da sie mehr eine bräunliche oder graue Nuance zeigen, und sein tiefstes Blau ist der Natur in den weitesten Entfernungen oder in dem gesättigtsten Blau des Himmels oder eines entfernten Sees u. s. w. getreuer nachgebildet.

Fig. 2. In diesem Gemälde, die Grablegung Christi, bemerken wir dieselbe Breite der Färbung. Die kalte Tinte ist in die warme durch das Mittel der grünen Gewandung der knieenden Figur hinübergeführt und sie ist durch das Unterkleid von weisser Farbe, welches die Figur an der entgegengesetzten Seite trägt, ausgedehnt. Auch hat Tizian dieser Figur einen Gürtel von kalter grauer Farbe gegeben. Die warme Färbung ist gegen die kalte ins Gleichgewicht gebracht durch das rothe Gewand des heiligen Johannes und das gelbe Kleid und das Haar der Magdalena. Wir wollen hier die Vereinigung des Gelb in Magdalenen's Gewand und des Blau in demjenigen der Mutter bemerken, da diese Tinten ein Mittelglied, ein Grün repräsentiren, und die rothe Draperie des heiligen Johannes bezeichnen, welche in dem zarteren Roth des Kleides der Dienerin ihre Wiederholung hat. Das dunkle, grüne Gewand des Joseph dient als Schatten für die weisse Draperie des Christus; und das starke Roth der Draperie des heiligen Johannes giebt dem Körper des Heilandes eine kalte, todtenähnliche Erscheinung. Tizian hat oft sein Roth nahe dem Centrum seines Gemäldes gestellt, wodurch dasselbe Bedeutung gewinnt, und er beleuchtet dasselbe entweder, oder hält es flach, ohne grosses Relief, je nachdem er wünscht, dasselbe als Licht oder als Schatten in der Scala seines Chiaroscuro gelten zu lassen. Mengs ist der Meinung, dass Tizian die Farben mehr oder weniger zurückweichend, der Situation der Figuren gemäss, angewandt habe. (Die Eigenschaft der Farben, die Gegenstände uns näher oder entfernter erscheinen zu lassen, wurde schon mehrfach berührt). Dies ist jedoch der Grundsatz Tizian's nicht, und starke Farben werden sehr oft von ihm benutzt, um seine Composition zu stützen, ihr eine feste Haltung zu verleihen, ohne Rücksicht auf die im Gemälde am meisten hervorragenden Punkte. Von Rafael bis Rubens finden wir starke Farben oft im Hintergrunde an den Figuren eingeführt, als ein Dunkel in lichter Umgebung, oder umgekehrt als ein Licht in dunkler Umgrenzung; so dass solche oft für den Blick einen Anhaltspunkt bilden oder dazu dienen, die Schatten aufzuhellen. Wir finden oft Theile von tief saftig gefärbten Gewändern in die dunklen Massen von Tintoretto und Veronese verlaufen; und wir wissen, dass, je mehr ein Gemälde in Hinsicht auf die Färbung vollendet und durchgearbeitet ist, der Effect desto lichtvoller sein und der Erscheinung der Natur bei offenem Tageslichte desto näher kommen wird.

Ich habe an einer anderen Stelle bemerkt, dass die Abdämpfung der Farben zu einem Gesammtton, wie sich solcher gewöhnlich dem Auge darstellt, nicht allein für den an solchen Ton durch die Betrachtung der Natur gewöhnten Beschauer am angenehmsten, sondern gleichfalls auf den grossen historischen Styl anwendbar sei, da derselbe hierdurch einen Anschein der Wirklichkeit und somit der richtigen Naturtreue erhält.

Das Werk in grossen Massen von warmen und kalten Farben anlegen und dieselben kühn in den Bereich des jedesmaligen Gegensatzes hinüberführen, das warme Licht mit den reichen warmen Schatten durch die Einführung von entschiedenem, dunklen Blau verbinden und so eine Einheit und eine reiche Pracht über das Ganze ausbreiten — dies sind einige der leitenden Eigenschaften in Tizian's Werken, und dieselben sind auf die in der Natur vorhandenen Grundsätze basirt, wenn die Gegenstände sich unter dem Einfluss des Sonnenscheins befinden.

Tizian ist es, sagt Reynolds, auf den wir unseren Blick richten müssen, um die höchste Vortrefflichkeit hinsichtlich der Färbung und in Rücksicht auf Licht und Schatten zu bemerken. Er war der erste und zugleich der grösste Meister in dieser Kunst. Durch wenige Striche wusste er die allgemeine Erscheinung und den Charakter eines jeden Gegenstandes, den er darstellen wollte, zu markiren und brachte hierdurch allein eine treuere Darstellung zu Stande, als sein Meister Giovanni Bellini und einige von dessen Vorgängern, die jedes Haar wiedergeben. Seine Hauptsorge war, die Gesammtfärbung auszudrücken, die Massen von Licht und Schatten zu bewahren und durch Gegensätze den Charakter der Festigkeit zu geben, welcher von den natürlichen Gegenständen unzertrennlich ist. Wenn diese Erfordernisse bewahrt werden, so wird das Werk, wenn es sonst auch weiter keine Vorzüge besässe, an dem geeigneten Platz seinen vollen Effect behaupten; fehlt aber von diesen Eigenschaften eine, so wird das Ganze, wie minutiös und sorgfältig auch das Gemälde im Detail gearbeitet sein mag, ein falsches und daher unvollkommenes, unfertiges Ansehen haben, in welcher Entfernung oder unter welcher Bedeutung man dasselbe auch betrachten mag.

Es ist vergebens, auf die Abwechselung der Tinten das Augenmerk zu richten, wenn bei dieser Aufmerksamkeit der Gesammtton des Fleisches verloren geht; oder noch so sehr mühsam und fleissig die Einzelnheiten zu vollenden, wenn die Massen nicht in Betracht gezogen und das Ganze nicht eine sich zusammenschliessende Haltung hat.

Vasari scheint nicht besonders geneigt gewesen zu sein, die venetianischen Maler zu begünstigen, doch lobt er überall, mit grosser Gerechtigkeit, „il modo di fare, la miniera, la bella pratica" die bewundernswerthe Manier und Technik dieser Schule. Tizian aber insbesondere wird mit den Beiwörtern von „giudicioso, bello e stupendo" als einsichtsvoll und urtheilsfähig, schön und erhaben und Staunen erregend bezeichnet.

Diese Manier war dazumal neu in der Welt, aber die unerschütterliche Wahrheit, worauf solche gegründet ist, hat dieselbe zu einem steten Vorbilde für alle nachfolgenden Meister gemacht, und diejenigen, welche das Wesen derselben zu ergründen streben, werden finden, dass diese Methode in der Macht besteht, das Allgemeine geltend zu machen, so wie in der Kürze und Einfachheit der für ein solches Generalisiren angewandten Mittel.

„Viele Künstler", bemerkt Vasari ebenfalls, „haben sich in ihrer Unkenntniss eingebildet, dass sie den Styl Tizian's nachahmten, wenn sie ihre Farben roh, halb verarbeitet lassen

hatten, nach denen
nicht, was derselbe „goffe
wird unter allen Umständen
affectirt zur
Principien des Wesens

Fig. 1.

P. Veronese.

Fig. 2.

Titian.

Verlag v. A. H. Payne, Reudnitz-Leipzig.

Zeit auf ihren Bildern anbringen sehen. Auf diese Weise wird der helle blaue Himmel, die See, die strahlenden Lichtwolken, die Gebäude, der verschieden gefärbte Marmor und die Draperie von schwarzem oder karmoisinrothem Sammet, denen wir in ihren Gemälden begegnen, als auf ihren Ursprung zurückgeführt, erklärlich. Ich kann hier nicht unterlassen, die hohe Meinung, welche der englische, ganz der Nachahmung der harten, trocknen Manier der frühesten Meister zuletzt anheimgefallene, geistvolle Maler Barry von P. Veronese hegte, zu erwähnen.

In seiner Schrift über Farbe sagt Barry: „Paul Veronese ist ein Beispiel, das ich Euch mit grösserer Befriedigung vorhalten kann; denn für die ganze Anlage und praktische Führung eines Gemäldes ist Niemand Eurer Aufmerksamkeit würdiger. Seine Farbennuancen, obgleich sie oft in ihrer Wirkung nicht denjenigen Tizian's gleichkommen, sind doch durchgängig von gleicher Wahrheit, und nothwendigerweise, des grössern Umfangs seiner Stoffe wegen, von reicherer Verschiedenheit. Er hat in der Vereinigung seiner meist unendlichen Verschiedenheit von gebrochenen Tinten mit den in reinen, lebhaften Farben behandelten Theilen, welche die erstern begleiten, das ausgebildetste Zartgefühl bewiesen; und die aus allen diesen verschiedenen Massen von Farben hervorgehende Harmonie, sammt dem leichten, ruhigen, graziösen Styl, in welchem das Ganze ausgeführt ist, lässt in diesem Theile der Kunst nichts zu wünschen übrig. In dieser Schule ist daher Alles zu finden, was man hinsichtlich der wissenschaftlichen, nothwendigen Führung des Colorits in einem Gemälde fordern kann. In der Färbung waren die Venetianer wählerisch und ideal und haben mit einer Geschicklichkeit und einem Scharfsinne in dieser Hinsicht Vorzüge errungen, die ihrer Nachlässigkeit in andern Theilen der Kunst geradezu entgegenstehen. Die andern Schulen Italiens, welche ihr Streben auf das Ideale in der Zeichnung und Composition richteten, sind durch das entgegengesetzte Verfahren fehlerhaft geworden, indem sie nämlich dieselbe Auswahl von Licht und Schatten in ihrer Färbung nicht verfolgten."

Bei der Vergleichung Tizian's mit P. Veronese ist die erste uns auffallende grosse Verschiedenheit die allgemeine Wärme, welche über die Werke des erstern ausgegossen zu sein scheint. Tizian's Gegenstände sind unter dem Einflusse eines abendlichen Himmels dargestellt, wenn die weisse Atmosphäre mit gelben Strahlen der untergehenden Sonne angefüllt ist, wodurch die kleinen Unterschiede der Farben in eine breite allgemeine Glut aufgelöst werden. Die Werke Veronese's besitzen die Frische des Morgens, wenn der Nebelthau einen zarten Schleier über die Scene webt und jeder Gegenstand perlartig glänzt; oder sie zeigen den fast unerträglichen Glanz des Mittags in Berührung mit grossen Massen eines klaren blauen Himmels.

Dieser Unterschied in dem Gesammteindruck ihrer Werke macht sich in den kleinsten Theilen derselben geltend. Wir suchen in den Gemälden Tizian's vergebens nach diesen zarten perliggrauen Tönen, welche das Fleisch Veronese's zeigt; bei Tizian sind sie in einem allgemeinen, reichen Schmelz untergegangen. Bei Veronese sind die grauen Massen der Architektur, die Schatten der weissen Draperie, der Wolken u. s. w. alle von der Frische und Zartheit durchdrungen, die eine Aehnlichkeit mit den milden Tinten von Leimfarben haben; während bei Tizian diese Töne eine Erscheinung haben, als wenn dieselben mit derselben Nuance überwaschen wären — dem Schmelz eines durchsichtigen Gelb. Dass Beide in ihren

Werken die Vollkommenheit erreichten, mag mit gutem Grunde behauptet werden, denn die Ueberlegenheit, welche dieselben über alle ihre Schüler behaupten, die nach denselben Grundsätzen arbeiteten, ist heute so geltend, als damals, als sie lebten und wirkten.

Tizian zunächst steht Tintoretto mit seinen Werken, besonders in seinem gefeierten Bilde „das Wunder des heiligen Markus“, welches eine glanzvolle Vereinigung der reichen Töne Tizian's mit dem mehr frischen Colorit Veronese's bildet, und könnte man dasselbe zwischen zwei ihrer berühmtesten Werke stellen, nämlich „Petri Martyrium“ von Tizian und „der Märtyrertod des heiligen Georg“ von Veronese, so bin ich überzeugt, dass das eine zu heiss und das andere zu kalt erscheinen würde. Wenn irgend ein Werk, so verdient dies die Bezeichnung eines Triumphs der Malerei, in dessen Nähe, als sich dasselbe unter Napoleon im Louvre befand, selbst die „Transfiguration“ von Rafael kalt und gleich einer akademischen Arbeit aussah. Weshalb der Kritiker, dessen Namen wir oft anführten, Sir Joshua Reynolds, den Schüler davor warnt, die Manier dieses Künstlers, Tintoretto, sich anzueignen, kann ich mir nicht erklären; denn Michel Angelo wie Tintoretto, Salvator Rosa und Rubens scheinen sämmtlich für die Kunst der Malerei geboren zu sein.

Fig. 2. Die Farben dieses Gemäldes, mit St. Petrus beginnend, sind die folgenden. Seine Gewandung ist aus einem kräftigen Blau und Gelb zusammengestellt; das Blau ist in dem Obergewand der Jungfrau wiederholt, und hierauf zum Himmel geführt; das Gelbe ist vermittelst der Stickerei an dem Paniere des heiligen Georg ausgedehnt, so wie durch einige wenige Goldstriche an der Figur in Weiss in der entgegengesetzten Ecke, und über die Wolken und die Architektur geführt; diese Farben sind vereinigt und harmonisch gebrochen durch das grüne Altartuch, durch die Lichter der dunklen, knieenden Figur, welche von einem grünlichen Tone sind und die lebhaft grünen Gewänder der gegenüber befindlichen, nur theilweise sichtbaren Figuren. Das Hauptroth ist die Fahne des heiligen Georg; dasselbe ist quer über das Gemälde durch den Anzug der Jungfrau geführt und die breite Masse von mattem Kirschroth der knieenden Figur, und das röthliche Gewand des Dieners hinter dem Heiligen, ein rother Aufbund des Oberkleides der dunklen Figur zu seinen Knieen, und ein kleiner Theil des rothen Gewandes gegenüber, bilden die Mittel, wodurch dasselbe mit der allgemeinen Masse verschmolzen wird.

Der warme graue Anzug des heiligen Franziskus bringt die Färbung der Architektur nieder zu der Gruppe, und die schwarze Rüstung des heiligen Georg bildet eine Masse mit der knieenden Figur und ist durch einige Striche auf den Waffen aufwärts zu der Flagge geführt. Das Weisse bildet der Schleier der Jungfrau, das Buch St. Peter's, der weisse Turban, der Devisenrand auf dem Banner, und das weisse Gewand der Figur in der untern Ecke des Gemäldes.

Obgleich es wenige Gemälde Tizian's giebt, in denen eine Menge von Figuren eingeführt sind, so wie wir solches bei Paul Veronese sehen, so können wir doch genugsam aus seinen Werken lernen, um uns eine richtige Idee von der Anordnung der Farbe in solchen Stoffen zu bilden und müssen bemerken, dass Veronese die Principien seines Meisters auf Gegenstände von complicirterem Charakter durch Anwendung derselben Mittel ausdehnte, nämlich durch ein Ausbreiten der Farben in grossen Massen, ein Abdämpfen derselben durch andere, weniger positive von derselben Gattung und die Vertheilung seiner warmen und

kalten Farben in einer urtheilsvollen Art im Gemälde. Da dies das Gemälde ist, welches Reynolds als ein Beispiel erwähnt, wie Grösse und Einfachheit aus der Regelmässigkeit der Composition hervorgehen, so werde ich hier seine Bemerkungen geben.

„Hier ist die Jungfrau mit dem Kinde an einen Altar, anstatt auf ein Piedestal gestellt der heilige Petrus, mit einem geöffneten Buch, lehnt an dem Altar und blickt auf den heiligen Georg und auf eine andere Figur, welche kniet. An der andern Seite ist der heilige Franziskus, welcher zu Christo emporblickt und seinem Schutze einen edlen Venetianer mit vier andern Figuren, die niederknieen, empfiehlt. Nichts kann die Einfachheit und die Würde dieser Figuren übertreffen. Sie sind im Profil gezeichnet und blicken in der natürlichsten Weise gerade vorwärts, ohne einen Contrast oder irgend einen Zwang in der Stellung zu zeigen. Die Figur an der andern Seite ist ebenfalls im Profil und knieend; welches, da dies dem Gemälde eine Regelmässigkeit verleiht, seine Grösse und Einfachheit steigert. Dies geht über Rubens Anordnung hinaus und ich fürchte, er würde einem ähnlichen Verfahren entsagt haben, wenn es ihm vorgekommen wäre. Rubens Manier ist oft zu künstlich und zu sehr malerisch für den grossen Effect. Tizian wusste sehr wohl, das die Symmetrie oder Regelmässigkeit, die nothwendig ist, um das Gemälde über alle Kunstvortheile (was wir „malerisch“ nennen), erhaben erscheinen zu lassen, von selbst Erhabenheit ist. Es ist eine ruhige Würde in der Composition von Tizian, und eine (oft forçirte) Lebendigkeit und ein Gewirr in derjenigen von Rubens; der eine ist reich und glanzvoll und der andere gross und majestätisch. Diese beiden Gemälde mögen unter die besten Werke dieser grossen Maler gezählt werden, und jedes charakterisirt den Schöpfer desselben vollkommen. Sie können daher sehr füglich einander entgegengestellt und mit einander verglichen werden. Ich gestehe, dass ich von der Brillanz dieses Gemäldes von Rubens, als ich vor demselben unter der vollen Wirkung desselben mich befand, überwältigt wurde; dass ich dachte, nie die Entfaltung so grosser Kräfte in der Kunst gesehen zu haben. Nur erst dann, als diese Wirkung erloschen war, konnte ich zugeben, dass Rubens irgendwie einem andern Maler, sei dies der grösste, untergeordnet sein könne.

Die Composition von Tizian ist eine solche, welche den Mittelraum leer lässt und die Figuren rund um denselben ordnet. In diesem Raume ist das weisse Leinen, das den Altar bedeckt, und es ist aus Ursache dieses weissen Tuchs, wie ich einsehe, dass er einen Altar anstatt eines Piedestals gemacht hat, um das Leinen zum Hauptlichte zu machen, das sich ziemlich in der Mitte des Gemäldes befindet. Das zweite Licht bilden die Jungfrau und Christus und die Köpfe der Figuren.“

Die Bemerkungen über den Effect dieses Gemäldes muss Reynolds mit dem Kupferstich von Le Febre in der Hand gemacht haben, denn in diesem erscheint das Altartuch weiss, während dasselbe im Gemälde von einem matten Grün ist. Es ist ein Glanz in dem Kupferstich, welcher allenthalben eine Breite von Licht gestattet; aber wäre das Tuch in einem Tone gehalten, der zwischen dem Gelb und Blau des heiligen Petrus mitten inne läge, so würde solcher Ton mit dem Gemälde übereinstimmen und dem Kupferstich eine grössere Sicherheit des Effects gegeben haben. Wir müssen indess zugeben, dass das Weisslassen des Tuchs mit der Manier Tizian's und Veronese's sehr wohl vereinbar ist und in dem Kupferstich ist zugleich keine Andeutung einer franzenbesetzten Borde, die sich in dem

Gemälde befindet; dènnoch können wir bei der hohen Verehrung Tizian's in Venedig nicht annehmen, dass man eine Veränderung des Gemäldes erlaubt haben würde, um die Jungfrau und das Kind hervorzuheben. Das stärkste Licht ist in Berührung mit dem stärksten Schatten in dem Buch gebracht, welches gegen das dunkle Gewand St. Peter's kommt, und ist zunächst aufwärts geführt durch den weissen Schleier der Jungfrau und in dem Lichte des Horizonts zu dem obersten Theile des Gemäldes ausgedehnt. In dem untern Theile ist das Licht durch die Stufen querüber geführt, so wie durch die Figur mit dem weissen Gewande. Vielleicht würde das Licht in dem obern und dem untern Theile des Gemäldes, wenn das Altartuch weiss ist, zu sehr vereinigt und zu wenig unterbrochen sein.

Da nichts zu grösserer Ungewissheit Anlass gegeben hat, als der geeignete Grad von dem Detail und Styl der Färbung, welcher bei Stoffen der Historienmalerei anzuwenden ist, so wird es hier nothwendig, des Schülers Aufmerksamkeit auf diesen Gegenstand zu lenken. Bei den ersten Werken der Malerei, welche in Aegypten und Herculanum aufgefunden wurden, finden wir die Farben ganz ohne Unterschied und ohne Rücksicht auf Harmonie verwendet; Roth, Blau und Gelb ist mehr als Verzierung gemalt, vielleicht auch mit symbolischer Bedeutung und eben so, wie wir solches jetzt noch bei uncultivirten Nationen finden. Als die Künste fortschritten, finden wir die Malerei neben der Poesie und Sculptur Bedeutung gewinnend; und obgleich wir aus den Ueberbleibseln der beiden letzten Künste uns eine vollständigere Meinung von der Vortrefflichkeit derselben bilden können, als von der Malerei, da alle Reste dieser Kunst untergegangen sind, so sind wir demungeachtet im Stande, Einiges von zeitgenössischen Autoren zu ersehen und Analogien zu ziehen, welche, richtig angewandt, uns zu vollkommen richtigen Schlüssen leiten. Apelles und Zeuxis werden als zwei der grössten Maler zu der Zeit der höchsten Blüte Griechenlands genannt; und da die Fragmente von den Werken des Phidias beweisen, dass die damaligen Bildhauer eine getreue Darstellung der Natur zum Ziele hatten, so können wir schliessen, dass die Malerei dieselbe Richtung verfolgte, zumal da manche Anekdoten über die griechischen Maler uns in dieser Annahme bestärken. Zum Beispiel wenn uns erzählt wird, dass Apelles sogar das Riemenzeug von einer Sandale änderte, um der Natur getreuer zu sein, und dass die Vögel versuchten, die Weintrauben in einem Gemälde des Zeuxis anzupicken, so dürfen wir schliessen, dass ein genaues Detail und eine naturgetreue Färbung zu den Vortrefflichkeiten dieser Meister gehörten. Reynolds in seinen Notizen über Du Fresnoy sagt hierüber: Es kann hier keinem Zweifel unterworfen sein, dass dieselbe Richtigkeit der Zeichnung gleicherweise von dem Maler wie von dem Bildhauer gefordert wurde, und wenn das, was in Hinsicht auf die Sculptur der Fall gewesen ist, auch bei der Malerei geschehen wäre, wenn wir nämlich so glücklich wären, Proben von den Kunstproducten zu besitzen, welche die Alten selbst als ihre Meisterwerke bezeichneten, so würden wir unstreitig ihre gemalten Figuren eben so richtig als die Zeichnung in der Laokoon's-Gruppe finden, mit einem Colorit versehen, welches demjenigen Tizian's ähnlich wäre. Was mich bestimmt, eine höhere Meinung von dem Colorit zu hegen, als solches die alten Reste der Malerei bestätigen können, ist die Erzählung des Plinius über das von Apelles beim Malen beobachtete Verfahren; dass derselbe nämlich über sein vollendetes Gemälde eine durchsichtige, gleich Tinte flüssige Masse brachte, welche die Wirkung hatte, das Ganze brillanter zu machen und zugleich das zu starke Grelle der

Farben zu mildern. (Quod absoluta opera atramento illinebat ita tenui, ut id ipsum repercussu claritates colorum excitaret; et cum ratione magna, ne colorum claritas oculorum aciem offenderet.) Dieser Passus, obgleich derselbe vielleicht den Kritiker verwirren kann, ist dennoch eine getreue und kunstgerechte Beschreibung der Wirkungen des Lasirens und Verwaschens, wie solches von Tizian und den übrigen venetianischen Malern geübt wurde. Dieser Gebrauch oder diese Technik verräth zum wenigsten einen richtigen Geschmack in Demjenigen, worin die Vortrefflichkeit der Färbung besteht, die nicht von lebhaften und scharfen, sondern von treuen, wahren Farben abhängt, so wie von dem Abdämpfen dieser lebhaften Farben, die an sich zu schroff und roh erscheinen würden, zu einem glanzvollen Ganzen, dessen Ton durchgängig zu einem tiefern herabgestimmt wurde."

Wir können hieraus schliessen, dass die Ausführung des Details und eine naturgemässe Weise der Färbung bei den Alten als eine unerlässliche Forderung galt.

Von dem Wiedererwachen der Malerei im dreizehnten Jahrhundert bis zu ihrer Sonnenhöhe im fünfzehnten sehen wir fortwährend die Aufmerksamkeit auf diese beiden Punkte gerichtet, obgleich der Erfolg, je nach den Talenten der Künstler grösser oder geringer war, und die Werke Michel Angelo's und Rafael's scheinen diese Grundsätze so weit geführt und ausgebildet zu haben, als solche dies möglich werden liessen.

Das Detail in der „Transfiguration" zeigt die bis ins Einzelne gehende Treue von Paul Potter. Wenn daher ein solches Detail und ein solches Streben nach Treue in den Werken Rafael's gefunden wird, weshalb sollten wir dasselbe bei Tizian tadeln, zumal hier, da derselbe in seinem „Petrus als Märtyrer" das Detail keineswegs mit ängstlicher Mühe behandelt hat? Wir betrachten also eine gewisse Ausführung des Details als nothwendig, um dem Werke die Erscheinung der Naturwahrheit zu verleihen. Rücksichtlich der Harmonie der Färbung, so ist selbige, da sie des Beschauers Aufmerksamkeit auf sich zieht und durch ihre angenehme Wirkung ihn fesselt, nicht allein zulässig, sondern geradezu nothwendig. Das Gemüt kann durch die Befriedigung des Auges ergriffen werden und man kann die erhabensten Scenen darstellen, obgleich solche mit der getreuen und wahren Färbung ausgestattet sind.

Reynolds sagt: „Wie gross auch der Unterschied zwischen den Compositionen der Venetianer und denen der übrigen italienischen Schulen sein mag, so ist die Verschiedenheit des Effects ihrer Gemälde, sofern solcher durch die Färbung hervorgebracht wird, vollständig ebenso gross. Und obgleich den Venetianern in dieser Hinsicht eine ausserordentliche Geschicklichkeit zugestanden werden muss, so entspricht doch eben diese Technik, wie sie solche angewandt haben, dem grossen Styl keineswegs. Ihre Färbung ist nicht allein zu brillant, sondern, um mich des Ausdrucks zu bedienen, zu harmonisch, zu polirt, um die Haltung, Festigkeit und Einfachheit des Effects hervorzubringen, den heroische Stoffe erfordern, und den einfache und kräftige Farben allein einem Werke verleihen können. Dass sie indess von Denen sorgfältig zu studiren sind, welche der Ehrgeiz treibt, den grossen Pfad der Historienmalerei zu betreten, wird, wenn solches einer Beglaubigung bedürfte, von der grössten aller künstlerischen Autoritäten, von Michel Angelo, bezeugt. Dieser wunderbare Mann sagte zu Vasari, der ihn begleitete, nachdem er ein Gemälde Tizian's betrachtet hatte: dass ihm sein Colorit und seine ganze Technik sehr gefalle; aber er fügte hinzu: dass es ein Elend sei,

dass die venetianischen Maler in ihrer Jugend nicht richtig zeichnen lernten und eine bessere Methode des Studiums annähmen.“

Der Kritiker Reynolds fährt fort: „Obgleich es zugestanden werden muss, dass eine vollendete Harmonie der Färbung, eine Brillanz der Tinten, ein zarter und stufenweiser Uebergang von einer zur andern dem Auge denselben Genuss, wie ein harmonisches, musikalisches Concert dem Ohr darbietet, so muss erinnert werden, dass die Malerei nicht bloss die Ergötzung und Befriedigung des Auges zum Ziele hat. Eine solche Ausgezeichnetheit, obgleich am richtigen Ort angebracht, ist, wenn nichts Höheres als Eleganz beabsichtigt wird, untergeordnet, schwächlich und keines Blickes werth, wenn das ganze Werk Anspruch auf Grösse und Erhabenheit macht.“

Doch zwölf Jahre später macht Reynolds als seine Notizen über Fresnoy von Rafael und Giulio Romano sprechend, folgende Beobachtungen: „Obgleich es keineswegs eine Erhöhung des Verdienstes dieser beiden grossen Maler sein würde, wenn sie ihre Werke zu vollendeten optischen Täuschungen gemacht hätten, so ist doch kein Grund vorhanden, warum diese Meister nicht in gewissem Grade und mit einer kritischen Vorsicht und Auswahl sich manche der Vortrefflichkeiten hätten aneignen sollen, die in den venetianischen, niederländischen und selbst holländischen Schulen gefunden werden und die in seine Dichtung eingeführt wurden. Es giebt mehrere Vorzüge in jenen Schulen, die sich in keinem offenen Widerspruche zu irgend einem Styl befinden; die glückliche Anordnung von Licht und Schatten zum Beispiel, die Bewahrung der Breite in den Massen des Colorits, die Vereinigung der Farbe mit ihren jedesmaligen Hintergründen, und die aus der richtigen Vermischung von warmen und kalten Farben entspringende Harmonie und noch andere Vorzüge, die keineswegs mit der Technik, die sich blosse optische Täuschung zum Ziele setzt, unzertrennlich verbunden sind. Alles dies wird sicherlich dem Effecte des grossen Styls nicht feindlich entgegenwirken, sondern lediglich den Beschauer angenehm berühren dadurch, dass das Mittel, wodurch sich ihm die Ideen des Malers darstellen, gefällig gemacht wird; da im andern Falle das Auffassungsvermögen des Betrachters unsanft berührt und durch eine ungeordnete Versammlung von Gegenständen verwirrt würde; ja jene Vorzüge werden Anmuth und sanften Reiz der Kraft und Grösse hinzufügen, ohne die letztern zu beeinträchtigen. Obgleich die Verdienste Rafael's und Giulio Romano's so erhaben sind, um uns ihre etwaigen Mängel übersehen zu lassen, so muss doch die Aufmerksamkeit auf die erwähnten, allerdings untergeordnetern Vorzüge hinzugefügt werden, um den Begriff eines Malers, welcher die höchste Stufe der Kunst einnimmt, vollständig zu machen.“

In seiner „Reise durch Flandern“, indem er drei Gemälde von van Dyk bespricht, sagt der englische Kritiker: „Im nächsten Zimmer befinden sich drei bewundernswerthe Gemälde von van Dyk: „St. Sebastian“, „Susanna“ und eine „Pieta“. Die ersten beiden wurden gemalt, als der Maler noch sehr jung war und sie sind sehr lebhaft gefärbt, in derselben Weise, wie „Jupiter und Antiope“ bei Herrn Dasch in Antwerpen; ein Gemälde, denselben Stoff behandelnd, im Besitze des Lord Coventry, sein Selbstportrait, im Besitze des Herzogs von Grafton, und das Bildniss von Rubens, welches mein Eigenthum ist. van Dyk hatte später nie eine so brillante Art der Färbung; sie lässt jedes andere Bild neben sich verschwinden. Hinten sind Figuren zu Pferde, die mit viel Geist gemalt sind. Dies ist van Dyk's erste

Manier, als er Rubens und Tizian nachahmte, was aus dem Sonnenschein im Zimmer augenfällig wird; in seinen späteren Gemälden stellte er nur die Effecte des gewöhnlichen Tageslichts dar. Beide Manieren sind vollkommen naturwahr; aber seine erstere besitzt eine überlegene Wirkung und reisst unsere Aufmerksamkeit mit sich fort, während die in seiner letzten Manier gemalten Werke Gefahr laufen, übersehen zu werden."

Wir können durch diese widerstreitenden Meinungen auf den Gedanken gerathen, dass Sir Joshua Reynolds zu den Grundsätzen Tintoretto's bekehrt sei, welcher glaubte, dass das Colorit Tizian's selbst den Zeichnungen Michel Angelo's Grazie verleihen könne. Mag dies dahingestellt sein. Der Schüler aber kann keinen Anstand nehmen, zu versuchen, dieser Schule in den herrlichen Werken von dem Spanier Velasquez, von Rubens, van Dyk, Rembrandt und ihrer berühmten Nacheiferer zu folgen, anstatt sich an die kalten, obwohl klassischen Werke eines Poussin, Le Sueur, Le Brun und Sebastian Bourdon anzuschliessen. Mit der Composition oder dem Ausdruck der venetianischen Schule haben wir es jetzt nicht zu thun. Wir prüfen ihre Methode der Färbung, welche Brillanz ohne Flitterglanz, Festigkeit ohne Schroffheit, Treue ohne Trivialität und Sanftheit ohne Mattigkeit besitzt. Alles in der grössten Breite und jedes mit denselben zusammengestellte Werk überstrahlend. In historischen Gemälden machen die Draperien oft den grössten Theil der Färbung und dasjenige aus, was im ersten Augenblicke das Auge des Beschauers fesselt. Es ist daher nothwendig, dass die geeignetsten Farben gewählt werden, sei dies in Hinsicht auf ihre Eigenschaft, hervor und uns näher zu treten, oder mit Rücksicht auf die Situation der Figur, bezüglich des Helldunkels im Gemälde.

Dass die Farben die Eigenschaft haben, vermöge ihrer Wirkung auf das Auge, oder durch die Hervorrufung einer Ideenreihe den Charakter der Grösse oder denjenigen des Ordinären, Trivialen zu verleihen, wird Niemand in Frage stellen. Primitive oder Urfarben, oder solche, die zu einander in grossem Gegensatze stehen, scheinen zuerst zur Anwendung gekommen zu sein. Wir lesen im Exodus, dem zweiten Buch des Moses, von blauen, purpurfarbenen und scharlachenen Gewändern, welche Farben entweder ihrer Einfachheit oder ihres kraftvollen Charakters wegen von Künstlern aller Zeiten beim Malen der Draperien in Bildern von heiligem, oder ernst-edlem Inhalte angewandt wurden. Die Farben haben ebenfalls eine besondere Beziehung zu den verschiedenen dargestellten Personen. So lesen wir von dem azurnen Gürtel der Venus, den meergrünen Gewändern Neptuns und dem rothen Mantel des Mars. Die Kraft der Färbung, die Empfindungen anzuregen, habe ich bereits in dem Theile dieses Werks erwähnt, welcher von Licht und Schatten handelt. Man kann dies an einer Menge der verschiedensten Beispiele ersehen, von dem düster drohenden Himmel, welcher den „Mörder Abel's" von Tizian umgiebt, wo alle positiven Farben im Gemälde entfernt geblieben sind, bis zu der „Tragischen Muse" von Reynolds, in welchem die blassen und matten Farben lediglich durch den gelben Glanz der Blitze beleuchtet scheinen.

Lavater versucht es, indem er über den Effect redet, den die Färbung hinsichtlich der Erregung widerwärtiger oder gefälliger Empfindungen hervorbringt, eine Theorie geltend zu machen, welche von dem Widerwillen ausgeht, den alle dem Menschen feindliche Dinge erregen und sucht zu erweisen, dass alle giftigen Pflanzen und widerwärtigen Reptilien mit düstern Farben versehen sind.

Ohne die Wahrheit oder den Irrthum seiner Argumente zu besprechen, dürfen wir als sicher hinstellen, dass dunkle Färbung einen traurigen, unheimlichen oder furchtbaren Ausdruck giebt und dass Licht und Lebhaftigkeit der Farben geeignet sind, uns mit freudigem Wohlgefallen zu erfüllen.

Von den wenigen Resten altgriechischer Malerei, welche der verwischenden Hand der Zeit entgangen sind, ersehen wir eine Manier, die Localfarben der Draperie zu behandeln, welche bei dem Wiedererwachen der Malerei angewandt wurde und sich während der Ausbildung vieler Schulen behauptete. Wir meinen das Verfahren, die lichten Theile nur sehr leicht und zart zu färben und die verschiedenen Farben in den Schatten anzuwenden, wodurch der Effect von Licht und Schatten allein durch die Färbung hervorgebracht wurde, indess die im Schatten oder im Hintergrunde befindlichen Figuren mit einer verwaschenen, platt erscheinenden Färbung versehen wurden, so dass das ganze Bild die Erscheinung eines Basreliefs darbot, in welchem die erstern, beleuchteten Figuren so rund wie möglich und so stark wie möglich sich hervorhoben.

Die Einführung der Luftperspective in die Kunst bewirkte zu derselben Zeit eine harmonische Breite und Vereinigung der verschiedenen Tinten und dies führte zu der Sammlung der warmen und kalten Tinten in ganze Massen. Anstatt dass sonst ein lichtes Blau auf einem gelben oder rothen Grunde gleichsam wie eingelegt erschien, ohne irgend eine Anordnung, um das Blau mit dem Grunde zu verbinden, ward dasselbe mit correspondirenden Farbennuancen umgeben, abgedämpft, gebrochen und mit dem Grunde vereinigt und mit den übrigen Theilen des Gemäldes durch eine Wiederholung derselben Farbe vereinigt. Da die lichten Theile der Composition mehr mit dem Localton der verschiedenen Gegenstände belastet wurden, so ward es eine Nothwendigkeit, die dunklen Massen zu verstärken, um den hellen Charakter der Lichter zu bewahren, und dies war vielleicht die Ursache der spätern Einförmigkeit in den tiefen Schattentönen.

Bevor wir untersuchen, in wieweit die höheren Zweige der Kunst zu der Vervollkommnung der untergeordneten Theile derselben wirken, wird es nothwendig, zu prüfen, in wiefern der grosse Styl der Malerei durch die Beigabe untergeordneter Vortrefflichkeiten vervollkommnet werden kann. Das ästhetische Wohlgefallen und die Erhebung der Seele bei der Betrachtung von Gemälden muss aus deren Grossartigkeit, Neuheit oder Schönheit erwachsen. Addison sagt: „Unsere Einbildungskraft liebt es, von einem Gegenstande ganz erfüllt zu werden oder nach irgend etwas zu sehnen und streben, das zu gewaltig ist, um dasselbe bewältigen zu können.“ Diese Eigenschaft unsers Innern hat die ungeheuersten Conceptionen hervorgerufen, entweder um der Caprice oder dem Schöpfungsdrange eines einzigen Menschen — des Künstlers — zu genügen, oder die Phantasie von Tausenden von Menschen zu überwältigen, und dieser Kraft der Phantasie haben wir viele der grössten Werke der Kunst zu verdanken. „Wir sind“, fügt er hinzu, „durch die edelsten Gebäude, die die verschiedensten Länder der Welt geziert haben, zur Andacht geführt; dies religiöse Gefühl hat die Menschen zur Erbauung von Tempeln und Kirchen getrieben; nicht allein deshalb, damit diese durch die hehre Pracht der Baukunst der Gottheit gleichsam ein würdiger Wohnort seien, sondern dass solche staunenswürdigen Werke zugleich Geist und Sinn für erhabene Gedanken und Empfindungen eröffnen, damit der Mensch würdig werde, mit der Gottheit

zu reden. Denn alles Majestätische, Erhabene erfüllt uns mit bewundernder Ehrerbietung und berührt die natürliche Grösse und Erhabenheit unseres Geistes.“ Es würde hieraus folgen, dass, wenn in solchen Räumen Statuen und Gemälde angebracht werden sollen, um solche Empfindungen zu steigern, diese Kunstwerke eine solche Grösse besitzen müssen, um, was die Dimensionen und den Styl betrifft, der Erhabenheit des Gebäudes angemessen zu erscheinen. Hierdurch entstand Kühnheit in der Zeichnung, Einfachheit der Stellung und Gruppirung, eine Verbindung der Umrisse und ein Ausbreiten von Massen von Farben. Hierher gehören die übermenschlichen kühnen Conceptionen Michel Angelo's, die ehrfurchtgebietende Würde Rafael's und die Breite und Pracht Tizian's und Paul Veronese's. Was an einem andern Platze gigantisch, riesenhaft erscheinen würde, zeigt sich hier als natürlich; was kalt und bloss formell aussehen würde, ist hier mit ernster Würde umkleidet, und was in der Färbung zu hart oder zu grell sein würde, ist hier zu einer grossen, harmonischen Vereinigung herabgestimmt. Durch die Erhabenheit eines grossartigen, edlen Bauwerks scheint die Phantasie sich kraftvoll zu einem höhern Fluge aufzuschwingen. Die Färbung muss entweder den Effect eines Werks auf unsere Einbildungskraft vergrössern oder vermindern; vergrössern dadurch, dass sie die Täuschung steigert, vermindern dadurch, dass sie dieselbe zerstört. Die Sprache, in welche der Dichter die Gebilde seiner Einbildungskraft kleidet, ist nicht mehr nothwendig, um dieselben als wahr erscheinen zu lassen, als solches die Färbung in den Händen des Malers für die Wahrheit des von ihm darzustellenden Gegenstandes ist.

Addison, wenn er sich über Shakespeare's Sprache äussert, sagt: „Es ist etwas so Wildes und doch so Feierliches in der Sprache der Geister, Feen und Hexen und ähnlicher Geschöpfe der Phantasie, dass wir uns nicht dagegen wehren können, sie für natürlich zu halten, obgleich wir gar keinen Massstab besitzen, um dieselben zu beurtheilen, und müssen gestehen, dass es, wenn es solche Wesen in der Welt gäbe, höchst wahrscheinlich wäre, dass solche so reden und handeln würden, wie er, der Dichter, sie darstellte.“

Dieser Auspruch ist auf Malerei in hohem Grade anwendbar und hiernach mögen wir die übermenschlichen Wesen Michel Angelo's und seiner Nachfolger auf dem Gebiete der poetischen Phantasie prüfen. Addison sagt: „Wir können in der That kein einziges Bild in unserm Geiste haben, das zuerst nicht durch das Auge aufgenommen wurde; aber wir haben die Kraft, die Bilder, welche wir einmal aufnehmen, festzuhalten und zu verändern und neue Bilder in aller Verschiedenheit eines Gemäldes oder einer Vision, wie solches der Einbildungskraft am angenehmsten ist, zu componiren.“

Wir können uns über dasjenige hinaus, was in der Natur existirt, keine Idee von Färbung bilden. Aus dieser Quelle schöpfen wir alle unsere Stoffe; und sowohl die heiligen wie die Profanschriftsteller gebrauchen dasselbe Mittel — wie sie denn nicht anders können — sich auf die Natur bei ihren Schilderungen zu beziehen. In der Vision des Ezechiel, wo er sogar die Glorie Gottes beschreibt, vergleicht er den Glanz derselben „als das Innere des Bernsteins, in welchem ein Feuer brennt und dasselbe umgiebt, wie der Bogen, der am Regentage in den Wolken steht.“

Michel Angelo und Rafael haben Beide bei der Darstellung Gottes denselben als Menschen personificirt, nicht sowohl desshalb, weil wir „nach seinem Bilde geschaffen wurden“, sondern

Staats Bibliothek München



wegen der Unmöglichkeit, eine grössere Idee von Form und Färbung zu fassen. Wenn diese Darstellungen nicht die Grösse des Colorits haben, die ihnen Tizian verliehen haben könnte, so muss solches der mangelnden Kraft der Künstler in diesem Theile der Kunst zugeschrieben werden, oder das Frescomalen erlaubt eine solche Vortrefflichkeit der Färbung wegen des Materials an sich und wegen der nothwendigen Eile der Vollendung der unter der Hand befindlichen Arbeit nicht, oder aber schliesslich die Künstler hatten ihre Studien und Anstrengungen eben nicht auf diesen Punkt gerichtet. Reynolds sagt: „Rafael und Tizian scheinen die Natur zu verschiedenen Zwecken betrachtet zu haben. Beide hatten die Kraft, ihren Blick auf das Ganze zu richten; aber der Eine sieht den Totaleffect nur als durch die Form, der Andere sieht ihn als nur durch die Färbung hervorgebracht.“ Und er fügt hinzu: „Wenn Rafael seine Ideen mit der Leichtigkeit und der Beredtsamkeit, wenn man so sagen darf, des Tizian ausgedrückt hätte, so würden seine Werke sicherlich nicht weniger vortrefflich sein und der Ruhm, mit welchem ganze Jahrhunderte und Nationen ihn überschüttet haben, weil er in den höchsten Regionen der Kunst den reichsten Genius besass, würde sich auf alle Zweige der Kunst gleichmässig ausgedehnt haben.“ Diese Naturwahrheit in dem Tone des Colorits scheint daher gleichmässig für die höchsten Zweige der Kunst anwendbar, eben sowohl als der Umriss und Licht und Schatten in ihrer Wahrheit. Es scheint ein gewisser Anschein der Wirklichkeit in der Darstellung unerlässlich, um uns die reale Existenz nahe zu bringen und solche Gedanken und Empfindungen bei dem Beschauer zu erregen, wie solche diesem Anschein angemessen sind. Die Darstellung von Wesen, die uns gleichen, in dem „Jüngsten Gerichte“ von Michel Angelo, oder der „Sturz der Verdammten“ von Rubens erfüllt uns mit mehr Erschütterung und Entsetzen, als wenn diese Wesen mit den luftigen Tinten gefärbt wären, welche nach Milton's Beschreibung die Geister besitzen sollen.

Steigen wir tiefer auf der Stufenleiter der Dichtung und Allegorie herab, so wird diese Wahrheit der Darstellung noch wesentlicher, da sie in vieler Hinsicht die Bilder der Phantasie uns kräftiger, unabweislicher nahe bringt; zum Beispiel die Satyrn, die Silene und Faunen Rubens scheinen, als hätten sie in der That existirt; so getreu der Wirklichkeit erscheinen sie in alle dem, was die sinnlichen, ungezügelten, niedern Leidenschaften der des geistigen Gehalts beraubten menschlichen Natur bildet, indess die kalte Förmlichkeit der Antike bei Poussin, die Trockenheit der Färbung und die Abwesenheit des ganzen heitern und lüsternen Charakters dieselben Gestalten mit einem Ansehen von züchtiger Strenge umkleidet, der, als ihnen fremd, sehr übel zu unserer Vorstellung solcher Wesen passt.

Durch diese wenigen Andeutungen wird der Schüler vielleicht schon im Stande sein, diese Bahn der Betrachtung zu verfolgen, welche der Färbung eine so bedeutende Stellung anweist. Das nothwendige Detail muss von dem eben unter der Hand befindlichen Gegenstande abhängen; denn der Künstler darf nie vergessen, dass unsere Einbildungskraft nach früheren Eindrücken gestaltend wirkt, nach häufig vorkommenden Wahrnehmungen und nach Reflexionen, die sich auf solche Eindrücke und Wahrnehmungen stützen. Die Malerei kann unser Inneres nur durch das Mittel des Auges berühren, welches hinreichendes Wohlgefallen finden muss, um bei dieser Mittheilung gefesselt zu werden.

Wenn dies der Schüler festhält, so wird er gewahren, dass er bei der Annahme eines

natürlichen und harmonischen Styls der Färbung keine Gefahr läuft, auf Abwege zu gerathen, sondern dass er durch dies Mittel den erhabensten Gegenständen der Malerei noch ein fesselndes Moment hinzufügt.

Reynolds sagt: „Von Poussin, dessen Blick stets auf das Erhabene gerichtet war, ist der Ausspruch oft gehört worden, dass eine besondere (soll wohl heissen eine mehr ausschliessliche) Aufmerksamkeit auf die Färbung für den Schüler ein Hinderniss seiner Fortschritte zu dem grossen Ende und Zwecke der Kunst abgebe, und dass derjenige, welcher den Hauptzweck verfolge, durch die Praxis zu einer vollkommen guten Methode der Färbung gelange.“ Welche Art von Praxis hier gemeint sei, kann ich nicht sagen, aber wenn der Schüler nicht frühzeitig anfängt, nach Gegenständen der Natur zu coloriren, und sich gewöhnt, gut colorirte Bilder mit Aufmerksamkeit zu betrachten, so wird sein Auge nie zur Bildung einer guten Methode der Färbung befähigt werden. Von allen Zweigen der Kunst ist Färbung der am wenigsten mechanische. Das Auge mag gelernt haben, mit grosser Genauigkeit die Entfernung von einem Gegenstande zu einem andern zu messen, so wie die besondere Form eines Gegenstandes, in sofern dieser von Linien begrenzt ist, zu erkennen; aber Färbung ist eine viel subtilere Sache, da die Schatten, welche eine Farbennuance von der anderen trennen, viel weniger festen Anhalt bieten, und sich selbst dann dem prüfenden Auge zu entziehen scheinen, wenn der Beschauer vollkommen über das im Klaren ist, was eine gute Färbung bildet.

Addison sagt: „Die Phantasie wird durch jeden grossartigen, ungewöhnlichen und schönen Gegenstand ergötzt; und dies Wohlgefallen ist um so grösser, je mehr dieser Vollkommenheiten sie in einem und demselben Gegenstande vereinigt findet, da das ästhetische Wohlgefallen mehr als eine Grundursache hat. Die Form des Regenbogens trägt nicht weniger als seine Färbung zur Pracht desselben bei; Färbung ist daher eine Grossartigkeit eines Gegenstandes. Zwischen den verschiedenen Arten der Schönheit wird das Auge am meisten durch diejenige der Farben ergötzt; und wir blicken jetzt mit einer erhebenderen, wohlgefälligeren Empfindung in die Natur hinaus; denn die Pracht, welche uns beim Aufgang und dem Untergange der Sonne am Himmel entzückt, ist völlig aus denselben Strahlen von Licht gewoben, welche sich als Regenbogen in Wolken von verschiedener Stellung brechen und spiegeln.“ Ferner fügt er hinzu: „Die Dinge würden dem Auge als sehr ärmlich und nackt erscheinen, wenn wir dieselben nur in der ihnen eigenthümlichen Form und ohne solche Veränderungen erblickten, die nicht von den Gegenständen selbst abhängig sind. Und welche Ursache können wir annehmen, dass sie in uns viele Ideen hervorgerufen, welche von alle dem, was in den Gegenständen an sich liegt, verschieden sind (und das sind Licht und Farbe), wäre es nicht der Grund, dem Universo eine Zugabe an Reiz und Zierde zu geben und dasselbe der Einbildungskraft um desto schöner erscheinen zu lassen? Wir werden allenthalben von gefälligen Anblicken und Erscheinungen ergötzt; wir entdecken die Pracht der Bilder unserer Einbildungskraft am Himmel und auf der Erde, und sehen viele dieser Herrlichkeiten unserer Visionen über die ganze Schöpfung ausgebreitet! Aber welches rohe, düstere Bild der Natur würde sich uns darstellen, wenn alle Färbung verschwände und die verschiedenen Unterschiede von Licht und Schatten ersterben sollten?“

## Erklärung von Platte V.

Fig. 1. Die Farben dieses Bildes, eine Skizze des „Barmherzigen Samariters“ nach Rembrandt, sind gelb, braun, roth und schwarz, mit Massen von kaltem Grau überdämpft. In einem Werke dieser Art ist es unmöglich, eine Idee von der Manier der Farbenordnung Rembrandt's zu geben; da dieselbe mehr auf der Vortrefflichkeit des Tones, als auf der Stellung der verschiedenen Farben beruht.

Fig. 2 ist „Der Prinz von Oranien auf einem Morgenspazierritt“ von Cuyp. Das Hauptlicht ist aus einem gelben Weiss und kaltem Grau gemischt; die Masse von Schatten besteht in warmem Braun; das grüne Kleid des Dieners, durch einige Blätter wiederholt, dient als Mittel, dieselben zu vereinigen und wirkt als eine Folie für den Anzug des Prinzen, welcher stark roth ist. Die warme Färbung ist durch das braune Pferd und die blassrothe Satteldecke des Dieners im schwarzen Kleide in den Schatten gebracht und durch die blassrothe Feder wiederholt; das Braun ist durch die Aufschläge am Kleide des Dieners und die Flecke des Hundes wiederholt. Die Schatten sind sehr entschieden gehalten, welches die gewöhnliche Manier Cuyp's ist, um dem Ganzen einen klaren und lichtvollen Effect zu verleihen. Er hat einen kleinen Theil der dunklen Gruppe sich scharf gegen den Himmel abschneiden lassen und das stärkste Licht hebt sich eben so stark von dem Dunkel ab. Die graue Farbe des Himmels und des Pferdes geben dem Roth grosse Kraft, wie solches auch die Anwesenheit des Grün thut. Manche Künstler vermeiden den Contrast, der durch die Zusammenstellung von Roth und Grün entsteht, als zu grell; aber diese Schroffheit mag daher entstehen, dass das Grün einen nicht hinreichend neutralen Ton besitzt.

Fig. 3 stellt die „Abnahme vom Kreuze“ von Rubens dar. Reynolds sagt über dieses Gemälde: „Die Composition dieses Bildes soll, der Sage nach, von einem italienischen Kupferstich entlehnt sein; ich habe einen solchen Kupferstich nie gesehen; aber diejenigen, welche ihn sahen, sagen, dass Rubens ihn, ausgenommen in der Stellung der Magdalene, nicht benutzt habe. Der Stich hat die Schrift: Peter Passer, invenit; Hieronymus Wirix, sculpsit.“

Die grösste Eigenthümlichkeit dieser Composition liegt in der Einführung des weissen Lakens, auf welchem der Körper des Heilandes ruht, und dieser Umstand war es höchst vermuthlich, der Rubens reizte, sich die Composition anzueignen. Er wusste sehr wohl, welchen Effect weisses Leinen dem Fleische gegenüber gestellt im Verein mit seiner Macht der Färbung haben musste; ein Umstand, der einem italienischen Maler nicht leicht einfallen konnte, welcher vermuthlich gefürchtet haben würde, dass das weisse Leinen dem Colorit des Fleisches Eintrag thun würde und daher das erstere in einem tiefern Tone gehalten hätte. Und die Wahrheit ist, dass Niemand als grosse Coloristen versuchen können, reines weisses Leinen neben Fleisch zu malen; diese Meister aber kennen die Vortheile eines solchen Arrangements und es ist sonach sehr möglich, dass der Eigenthümer dessen, was Rubens stahl, nicht wusste, was dasselbe werth war, so wie im Gegentheile Niemand das Gestohlene besser zu benutzen wusste, als Rubens. Ich möchte wünschen, diesen Stich zu sehen, wenn er doch existirt, um mich zu überzeugen, in wieweit Rubens demselben wegen seines Christus, den ich als eine der schönsten Figuren betrachte, die je erfunden wurden, verschuldet ist. Diese Figur ist höchst correct gezeichnet und, wie ich bemerken muss, in einer Stellung, die im höchsten Grade schwierig auszuführen ist. Das Herabhängen des Kopfes auf die Schulter

Samariters" nach
überdämpft.
der Farbenordnung
Tones, als auf der

ein Cuyp. Das Haupt-
Masse von Schatten be-
Blätter wiederholt, dient
den Anzug des Prinzen,
braune Pferd und die blassrothe
gebracht und durch die blass-
Kleide des Dieners und die

entschieden gehalten, welches die
einen klaren und lichtvollen Effect zu ver-
scharf gegen den Himmel ab-
von dem Dunkel ab. Die
dem Roth grosse Kraft, wie solches auch
Manche Künstler vermeiden den Contrast, der durch die
zu grell; aber diese Schroffheit mag daher
sich hinreichend neutralen Ton besitzt.

Fig. 3 stellt die „Abnahme vom Kreuze" von Rubens dar. Reynolds sagt über dieses
Gemälde: „Die Composition dieser Bilder soll, der Sage nach, von einem italienischen Kupfer-
stiche entlehnt sein; ich habe einen solchen Kupferstich nie gesehen; aber diejenigen, welche
ihn gesehen, sagen, dass Rubens ihn, ausgenommen in der Stellung der Magdalene, nicht be-
nutzt habe. Der Stich hat die Schrift: Petrus Fasser, invenit; Hieronymus Wirix, sculpsit."

Die grösste Eigenthümlichkeit dieser Composition liegt in der Einführung des weissen
Lakens, auf welchem der Körper des Heilandes ruht, und dieser Umstand war es höchst
vermuthlich, der Rubens reizte, sich die Composition anzueignen. Er wusste sehr wohl,
welchen Effect weisses Leinen dem Fleische gegenüber gestellt im Verein mit seiner Macht
der Färbung haben musste; ein Umstand, der einem italienischen Maler nicht leicht einfallen
konnte, welcher vermuthlich gefürchtet haben würde, dass das weisse Leinen dem Colorit des
Fleisches Eintrag thun würde und daher das erstere in einem tiefern Tone gehalten hätte.
Und die Wahrheit ist, dass Niemand als grosse Coloristen versuchen können, reines weisses
Leinen neben Fleisch zu malen; diese Meister aber kennen die Vortheile eines solchen
Arrangements und es ist sonach sehr möglich, dass der Eigenthümer dessen, was Rubens
stahl, nicht wusste, was dasselbe werth war, so wie im Gegentheile Niemand das Gestohlene
besser zu benutzen wusste, als Rubens. Ich möchte wünschen, diesen Stich zu sehen, wenn
er doch existirt, um mich zu überzeugen, in wieweit Rubens demselben wegen seines Christus,
den ich als eine der schönsten Figuren betrachte, die je erfunden wurden, verschuldet ist.
Diese Figur ist höchst correct gezeichnet und, wie ich bemerken muss, in einer Stellung, die
im höchsten Grade schwierig auszuführen ist. Das Herabhängen des Kopfes auf die Schulter

*Fig. 1.*

*Rembrandt.*

*Fig. 2.*

*A. Cuyp.*

*Fig. 3.*

*Rubens.*

Verlag v. A. H. Payne, Reudnitz -Leipzig.

Rubens.

Pl. VI.

Verlag v. A.H. Payne, Reudnitz bei Leipzig.

Horizonte, grade über dem Kreuze.

Rubens hat seinem Licht eine gleiche Intensität gegeben, dass es alle übrigen Dunkel mit demselben in der schärfsten, abgegrenztesten Weise contrastiren, und es hat es unterstützt durch eine Masse von starkem Roth in der Kleidung des heiligen Johannes und durch das Blut an der Hand und dem Arme Christi u. s. f. Die Mutter ist in hohe gekleidet, welches durch die Bekleidung der über das Knie gestreckten Figur wieder Das Kleid Joseph's, das Haar Magdalena's, Haar und Gewand der andern Maria am Kreuze ist von einer gelben Farbe. Das Gewand Magdalena's ist von Die Figur, welche die Leiter schwenkt, hat Purpur und Braun. Wir

Entfernung von Rubens u.

der Farbenanordnung von Rubens dar. In dieser Weise stellte ich Farbenarrangements zusammen, welches später in den niederländischen Schulen sich geltend machte, so werde ich die verschiedenen derselbe besteht, so wie die Ordnung, in welcher diese Farben

blassen Gelb und Blau; die Gebäude aus Grau, sind von zartem Roth verbunden; das Licht ist über die ausgebreitet, wie graue, lichte Fleischtinten und zartes in kräftiges Gelb, Schwarz, Roth und Dunkelblau über- beginnt mit dunklem und lichtem Purpur, Roth, (mit wenigem Roth darüber); ferner Braun und Blau; ein Roth

und das Sinken des Körpers auf eine Seite giebt einen solchen Anschein der trägen Schwere des Todes, dass solches nicht übertroffen werden kann.

Das berühmte Werk Daniel's da Volterra (welches, da Michel Angelo an demselben mitwirkte, einen bedeutenden Ruf erwarb) ist vielleicht dasjenige Gemälde, von welchem Rubens seine Idee entnahm, da die Gemälde in verschiedenen Einzelheiten Aehnlichkeiten zeigen.

Von den drei Marien besitzen zwei grössere Schönheit, als er weiblichen Figuren in der Regel verlieh; doch ist ihr Charakter nicht sehr anmuthig. Der Joseph von Arimathia ist dasselbe Gesicht, welches er so oft in seinen Werken anbringt — ein sanftes, ausdruckloses Gesicht, ein wahrhaft unhistorischer Charakter. Das Hauptlicht ist durch den Körper des Heilandes und das weisse Tuch gebildet, und es ist kein zweites Licht, welches zu dem Hauptlichte in einigem Verhältnisse stände. In dieser Hinsicht hat das Gemälde mehr von der Manier Rembrandt's in der Anordnung des Lichts, als irgend ein anderes von Rubens' Werken. Indess sind viele kleine, freie Lichter in einiger Entfernung von der grossen Masse verstreut, wie der Kopf und die Schultern der Magdalena, die Köpfe der beiden Marien, der Kopf des heiligen Joseph und der Rücken und Arm der über das Kreuz gelehnten Figur; das Ganze ist von einem düstern Himmel umgeben, mit Ausnahme eines kleinen Lichts am Horizonte, grade über dem Kreuz.

Rubens hat seinem Licht eine grosse Brillanz dadurch gegeben, dass er sein stärkstes Dunkel mit demselben in der schärfsten, abgeschnittenen Weise in Berührung brachte; und er hat es unterstützt durch eine Masse von starkem Roth in der Kleidung des heiligen Johannes und durch das Blut an der Hand und dem Arme Christi u. s. f. Die Mutter ist in tiefes Blau gekleidet, welches durch die Bekleidung der über das Kreuz gestreckten Figur wiederholt wird. Das Kleid Joseph's, das Haar Magdalena's, Haar und Gewand der andern Maria und das Licht am Himmel ist von einer gelben Farbe. Das Gewand Magdalena's ist von kräftigem Grün. Die Figur, welche die Leiter herabsteigt, hat Purpur und Braun. Wir müssen hier die Vereinigung des Blau und Gelb bemerken, welche Grün hervorbringt, wie in der „Grablegung" von Tizian; die Stellung dieser Farbe neben Roth und die Einführung von Purpur, als einer Vereinigung von Blau und Roth.

### Erklärung von Platte VI.

Sie stellt den „Raub der Sabinerinnen" von Rubens dar. Da dieses Werk manche der Eigenthümlichkeiten des Farbenarrangements umfasst, welches später in den niederländischen und holländischen Schulen sich geltend machte, so werde ich die verschiedenen Farben bezeichnen, aus denen dasselbe besteht, so wie die Ordnung, in welcher diese Farben angebracht sind.

Der Himmel besteht aus einem blassen Gelb und Blau; die Gebäude aus Grau, sind mit den Figuren durch einen Theil von zartem Roth verbunden; das Licht ist über die Frauengruppe durch zarte Tinten ausgebreitet, wie graue, lichte Fleischtinten und zartes Gelb; sodann Blassroth und Blau, in kräftiges Gelb, Schwarz, Roth und Dunkelblau übergehend. Die Gruppe des Vordergrundes beginnt mit dunklem und lichtem Purpur, Roth, Schwarz, Gelb, sodann Grün (mit wenigem Roth darüber); ferner Braun und Blau; ein Roth

von lebhaftem Ton, welches aufwärts zu den Stufen des Throns geführt ist und von einem hellen Gelb umgeben erscheint. Die Gebäude in den Schatten sind grau; die Draperie oben ist purpurfarben. Wir finden in dieser Composition die starken Farben als Umgebung des Lichts, oder da placirt, wo die eine Gruppe sich mit der andern verbindet. Bei Rubens ist dies gewöhnlich der Fall, da das Licht hierdurch verhindert wird, zu zart zu erscheinen und ihm die Möglichkeit gewährt, die ganze Pracht und Mächtigkeit des Lichts zu entfalten. Er hat ein starkes Roth gebraucht, um die Schatten der Gruppe der Weiber aufzuhellen, und ein dunkles Blau in die warme Seite seiner Composition gestellt, um die kalte Färbung in diesen Theil des Gemäldes herbeizuführen, eine Färbung, welche ihre Harmonie durch ein Grün, das zwischen Blau und Gelb gestellt ist, erhält. Die meisten der Tinten sind wiederholt und durch Aehnlichkeit der Farbennuancen abgedämpft, mit alleiniger Ausnahme des Grün (denn ein leichter Hauch dieser Farbe auf dem Vorhange des obern Theils gilt hier nicht), so dass dies Grün hierdurch eine Kraft erhält, die dasselbe ohne dies Verfahren nicht besitzen würde. Ich habe schon die Praxis der Maler erwähnt, Farben oft allein zu lassen, zu isoliren, wenn solche für einen hervorragenden Gegenstand angewandt wurden, oder solchen Farben die Kraft zu geben, andere Farben im Gemälde mit einander harmonisch zu verbinden.

Rubens indess scheint bei der Anordnung seiner Farben stets von seinen Licht- und Schattenmassen bestimmt worden zu sein und von denjenigen Tönen Gebrauch gemacht zu haben, welche für die Haltung und den Reichthum beider Principe am geeignetsten waren. Seine Lichtmasse ist in der Regel von zarten Tinten gebildet und zwar von solchen, welche die Breite des Lichts nicht unterbrechen und zerstören; seine Massen von Schatten bestehen aus kräftigen, warmen Farben und für die, unter dem Einfluss des reflectirten Lichts sich befindenden Figuren ist kräftiges Gelb oder Braun verwandt. Sein Hauptlicht hat durch diese Technik eine Frische der Erscheinung, welche an Tizian mahnt, dessen delicate graue und blaue Tinten sich gewöhnlich in einen blendenden, duftigen Glanz von Gelb auflösen, — und Rubens giebt, indem er die Schwärze aus seinen Schatten verbannte, dem Ganzen diesen Reichthum und Glanz des Effects, welcher aus der Anwendung der Farben für die Darstellung von Licht und Schatten hervorgeht. Seine Farben sind in der Regel harmonisch zu einander gestellt, oder in Gegensatz gebracht, um ihnen Kraft zu verleihen; so wie Roth und Schwarz, Schwarz und Gelb, Grün und Braun u. s. w.; ein Blau, für den Zweck, die kalte Farbe in die Schattenseite des Gemäldes zu bringen; oder ein Roth, um die warme Tinte in der kalten Seite des Bildes zu wiederholen. Reynolds sagt: „Die Verschiedenheit der Manier des Rubens von derjenigen aller Maler vor ihm ist nirgend hervorstechender, als in seiner Färbung, die von derjenigen des Tizian, Correggio oder anderer grossen Coloristen durchaus abweicht. Der Effect seiner Gemälde kann nicht unangemessen mit demjenigen von Blumenbouquets verglichen werden. Alle seine Farben erscheinen eben so rein und klar, als schön; und zu gleicher Zeit hat er den buntscheckigen, ordinären Anschein vermieden, den solche lebhafte Farben, wie man denken sollte, hervorbringen müssten, und in dieser Hinsicht gleicht Rubens dem Baroccio mehr als irgend einem andern Maler.“

Beim Vergleich Rubens' mit Tinzian finden wir in der Carnation des Ersten eine Combination der verschiedensten Tinten, vom kräftigsten Roth bis zum zartesten Grau, das manch-

mal an Glanz und Helle die mit demselben in Berührung gebrachten weissen Leinen übertrifft; die Carnation Tizian's ist dagegen von einer mehr einförmigen Färbung und seine hohen Lichter haben den Werth von halben Tönen, wenn sie mit der weissen Draperie verglichen werden.

Das Fleisch des Rubens hat das Aussehen von Fleisch, das in der Nähe betrachtet wird, an welchem jede Verschiedenheit der Tinten wahrgenommen werden kann; das Nackte des Tizian scheint hinreichend fern vom Auge zu sein, um diese kleinen Verschiedenheiten in einem allgemeinen Lüstre zu verschmelzen. Vielleicht ist es diese Behandlung, eben weil sie weniger Detail besitzt, welche den Anschein eines höhern Charakters der Carnation Tizian's verleiht.

Die lichtvolle Breite der Färbung in den Werken Tizian's ist mit grossem Erfolg von van Dyk nachgeahmt und zwar in denjenigen Stücken, welche „seine sogenannte italienische Manier" zeigen. Seine Gemälde aus dieser Zeit besitzen den bezeichneten Charakter vollkommen. Seine zartesten Tinten haben einen Reichthum und eine Wärme gleich den tiefsten Tönen Rembrandt's; diese Behandlung des Lichts ist durch tiefe braune und rothe Töne in den Schatten und halben Lichtern unterstützt, wodurch vermieden wird, dass das Licht schwer erscheint und geben demselben einen überwiegenden Einfluss auf das Ganze. Zum Beispiel in seinem Gemälde der „Susanna", welches früher erwähnt wurde, wirft sie ein Gewand von Carmoisinroth um sich, dass durch tiefe Farben im Hintergrunde unterstützt wird; und in seinem „Heiligen Sebastian" ist der Heilige von reichen, warmen Tönen umgeben, die durch die Carnation der Figuren, welche ihn binden, hervorgebracht werden, so wie durch das braune Ross und eine rothe Fahne, die von einer der reitenden Figuren getragen wird, welche sich gegen den blauen Himmel erheben. Das Roth ist auf der andern Seite durch einen Asiaten in rothem Gewand wiederholt und das Blau des Himmels durch eine der Figuren mit einer kleinen blauen Draperie. Rubens hat in vielen seiner Werke die Technik Veronese's angewandt, indem er die warmen Fleischtöne von dem hellen blauen Himmel abhebt, wodurch eine grosse lichte Brillanz des Effects erzielt wird. Seine rothen Töne besitzen selten den saftvollen Glanz der Lasur des venetianischen Malers; eben so wenig behaupten seine blauen Tinten die Tiefe derjenigen, welche sich in der Regel im Horizonte Tizian's finden, indess haben sie doch die Frische des Veronese ohne die Kälte desselben, — und das Colorit von Rubens, wenn solches auch nicht die reiche Pracht der venetianischen Meister besitzt, zeigt dennoch eine Milde und Kraft, welche uns vollständig für den Mangel von vielen ihrer besten Eigenschaften entschädigen. Dass er die Farben rein und ungebrochen von der Palette gebraucht, giebt eben so, wie seine entschiedene Manier der Behandlung, seinen Werken einen grossen Reiz; und vielleicht dient seine zarte Färbung der Lichter, obgleich solche seinen Gemälden einen Anschein des Bunten geben mag, zu demselben Zwecke.

Bei der Untersuchung, in wieweit die Principien der Färbung, welche für den grossen Styl der Malerei gelten, für die untergeordneten Zweige der Kunst anwendbar sind, wird es nothwendig sein, zu erwähnen, was als die Grundbestandtheile dieser Principien erscheint. Breite, oder die Ausbreitung der verschiedenen Farben in grossen Massen; Contrast oder Gegensatz, um Licht und Schatten und warme und kalte Farben mit einander in Berührung zu bringen; Kraft, beim Gebrauche der Farben ohne Mischung von der Palette fort, oder

durch Vertiefung der Töne durch wiederholte Lasuren. Diese Eigenschaften scheinen mehr ausschliesslich der höhern Praxis anzugehören, weil sie mit der Grösse des Gegenstandes und der Erhabenheit des Styls, den die Composition hinsichtlich der Umrisse und des Lichts und Schattens fordert, im Einklange stehen. Aber die heterogensten, misstimmendsten Eigenschaften bringen Harmonie hervor, wenn die verschiedenen Theile sich auf derselben Höhe bewegen; demungeachtet ist jedoch ein gewisses Mass einer schroffen Anordnung und der stärksten Gegensätze der Färbung erforderlich, selbst in den bescheidensten Zweigen der Kunst, um dem Werke die Festigkeit und Haltung, die wir in der Natur bemerken, zu verleihen. Wenn wir solche Werke aus der Zeit des Rubens, welcher der Erste war, rein menschliche Scenen durch seinen Pinsel zu verherrlichen, prüfen, bis zu dem Niedergange der holländischen Schule, so bemerken wir einen Mangel der Bestimmtheit, eine zaghafte Schwäche der Färbung und eine vollkommene Abwesenheit dieser frischen und kräftigen Töne, die für diesen Theil der Kunst so charakterisch und so wesentlich sind. Die Breite der Localfarbe ist hier gleicherweise nothwendig, da dieselbe sich unverkennbar in der Natur zeigt; und die Uebertragung vieler Farben auf die Figuren der Umgebung, hinsichtlich der Schatten und Halbtinten, wird in gewisser Hinsicht unumgänglich nöthig, da die Figuren in der Regel kleiner wurden und nicht mehr im Stande waren, eine Farbe mit allen ihren Abstufungen von Licht und Schatten, auf dem einen Gegenstande vereinigt, zu tragen. Daher entsteht also die Nothwendigkeit, die drei Hauptfarben, Roth, Blau und Gelb, oft bei einer Figur anzuwenden, um solcher über die andern das erforderliche Uebergewicht zu geben, mag dies wegen ihrer Stellung in der Gruppe, oder ihrer Bedeutung in der durch das Gemälde erzählten Geschichte sein. In den untergeordneten Zweigen der Kunst dürfen wir nie die Annäherung an die optische Täuschung und die natürliche Erscheinung der Gegenstände ausser Acht lassen, die von dem Besitz des wahren Tones der Färbung, die man in der Natur unter denselben Einflüssen der Atmosphäre bemerkt, abhängt, und hier besteht vielleicht eine Differenz in der Behandlung von Gegenständen des Gewöhnlichen und solchen Stoffen, die sich auf die alte Geschichte, oder auf einen dichterischen Grund stützen. Die Naturwahrheit der Ersteren ist unerlässlich, indess der Styl der Zeichnung, den die Letzteren erfordern, einen entsprechenden Styl der Färbung erheischen.

In den Landschaften von Claude Lorrain können wir eine Breite der Färbung und des Effects bemerken, welche bis auf die gegenwärtige Zeit herab als Muster gedient hat. Diese Landschaften können als solche betrachtet werden, welche für die Behandlung von Stoffen, die eine weite Gegend umfassen, Winke an die Hand zu geben vermögen, so wie solche wegen der Zartheit der Färbung, sei dies wegen der Zwischenstellung der Atmosphäre oder der Breite der Schatten, von Bedeutung sind. Seine grünen Töne sind selten gewaltsam oder grell, und das Blau seines Himmels und der Entfernung ist mit zurückweichenden grauen Tönen gefüllt. Wenn seine Schatten erhellt sind, so erscheinen sie mit kalten Reflexlichtern aufgelichtet, welche Behandlung, obgleich dieselbe die Lichter in den Schatten der reichen Töne beraubt, die durch eine durchsichtige Lasirung entstehen, solchen doch die Wahrheit der Erscheinung giebt, die sie in Natur besitzen. Beim Sonnenaufgang und Sonnenuntergang zeigt sein Licht gewöhnlich seine charakteristischen Eigenschaften und ist selten mit starken Farben beschwert; seine tiefsten Schatten sind vor dem Schwerwerden dadurch bewahrt und

erhalten zugleich einen Theil der Luftigkeit durch die Einführung von Figuren, die in stark blaue Gewänder gekleidet sind, und die warmen Farben seiner Gebäude und Hintergründe sind gesammelt und minder schroff gemacht durch Figuren, die in positiveren Farben erscheinen.

Reynolds, indem er sich über die Localprincipien, welche die holländische Schule charakterisiren, ausspricht, erwähnt die Manier des Claude Lorrain als solchen geschlossenen, beschränkten Naturdarstellungen entgegenstehend:

„Claude Lorrain im Gegentheil war überzeugt, dass die Darstellung der Natur, wie er sie fand, selten Schönheit hervorbringt; seine Gemälde sind vielmehr eine Composition von den verschiedenen Zeichnungen, welche er vorher von verschiedenen schönen Scenen und Ansichten entworfen hatte. Rubens indess hat in gewisser Weise uns für seine Mängel entschädigt; er fand das Mittel, seine übrigens uninteressanten Ansichten zu heben und zu beleben, indess er einen Regenbogen, einen sturmbewegten Himmel, oder einen zufälligen, besondern Lichteffect einführte. Dass die Methode Claude Lorraine's, was seine Auswahl, seinen Eklekticismus betrifft, von den Landschaftsmalern im Gegensatze zu den vedutenartigen Gemälden der Niederländer und Holländer angewandt werden kann, ist ausser Zweifel, da die Wahrheit derselben auf den gleichen Grundsätzen ruht, wodurch der Historienmaler eine vollkommene Form erlangt. Aber ob die Landschaftsmalerei berechtigt ist, so weit zu gehen, um das, was die Maler zufällige Natur nennen, zurückzuweisen, ist nicht leicht zu entscheiden. Es ist gewiss, das Claude Lorrain selten, wenn solches überhaupt geschah, sich dieser Zufälligkeiten bediente; entweder glaubte er, dass solche Eigenthümlichkeiten dem Charakter allgemeiner Natur, die er schilderte, zuwider seien, oder dass dieselben zu sehr die Aufmerksamkeit fesselten und die gleichmässige Ruhe störten, die seiner Ansicht nach dieser Art von Malerei nothwendig war.“

Betrachten wir die Landschaften Tizian's, so finden wir in ihnen dieselbe Grösse des Styls der Composition und Färbung, der sich in seinen erhabensten Werken zeigt. Das Licht seiner Wolken ist eine Vereinigung von glänzenden, tiefgefärbten Tönen, unterstützt durch den dunklen Azur und durch seine Entfernungen, und wird oft blendend gemacht durch eine Menge von dunkelbraunem Blätterwerke, das sich gegen den Horizont emporstreckt indess das Blau und Gelb seines Himmels eine entsprechende Harmonie in dem Grün und Braun seiner Baumschläge in dem Grunde, oder den Baumstämmen findet. Der Hintergrund von seinem „Petrus als Märtyrer“ fordert gleiche Bewunderung als die Figuren.

Die grosse Breite der Färbung und des Effects in den wenigen Landschaften von Rubens' Pinsel giebt denselben den glanzvollen Reichthum, welchen er durch seine Kenntniss der Färbung und seine Geschicklichkeit in den höhern Regionen der Kunst so leicht erreichen konnte. Da er gewöhnlich seine Scenerie unter dem Einfluss einer auf- oder untergehenden Sonne darstellt, so konnte er die glühendsten Farben mit einem grösseren Anschein der Wahrheit anwenden. Das gelbe Licht strahlt unter einer Menge von zarten purpurnen und blauen Tinten des Himmels, nimmt einen tiefern Ton an, so wie es seinen Glanz auf die Bäume und das Blätter- und Graswerk ausstrahlt, bis es den Vordergrund in einer Masse von warmen und durchsichtigen Farben erreicht, — und obgleich das Licht in Blassgelb und Weiss beginnt, so endigt es doch im Vordergrunde in einem reichen Braun und Roth. Die

von Sir George Beaumont der englischen Nationalgallerie geschenkte Landschaft und die „Schwemme“ in Montague-Hause sind herrliche Beweise seiner Manier, die Farben zu handhaben. In dem letztern Bilde erscheint das Grün seines Mittelgrundes und das Blau der Entfernung von einem positiveren Charakter und erinnert an die Färbung van Uden's. Seine Figuren sind gewöhnlich so gestellt, um auf die zwangloseste Weise sein starkes Roth oder Braun einzuführen, da seine Lichter in die Schattenseite des Gemäldes fallen; oder sie dienen, um die starken Farben des Vordergrundes in einem Brennpunkte zu vereinigen. Wenn seine grünen Tinten oft greller sind, als wir sie in der Natur unter denselben Umständen zu sehen erwarten dürfen, so sind sie gleichsam schachbrettmässig verstreut und werden durch seine braunen warmen Töne gehalten.

In dieser Eigenthümlichkeit ward Rubens von Gainsborough bewundernswürdig nachgeahmt, dessen Letzteren Werke dieselbe Pracht des Effects besitzen, indess sich die gelben Töne aber mehr der Tiefe von Tizian nähern. Reynolds, während er von der künstlerischen Freiheit redet, welche hinsichtlich der Abweichung von der Naturtreue zulässig ist, führt die Darstellung einer Mondscheinlandschaft von Rubens an.

„Rubens hat nicht allein mehr Licht über das Gemälde ausgebreitet, als dies in der Natur der Fall ist, sondern hat das Werk auch mit den warmen, glühenden Farben ausgestattet, wodurch seine Gemälde so ausgezeichnet sind. Dies ist demjenigen, was uns irgend ein anderer Maler von Mondbeleuchtung gegeben hat, so unähnlich, dass man sich leicht irren und einen Sonnenuntergang zu sehen glauben könnte, wenn der Maler nicht Sterne hinzugefügt hätte. Rubens glaubte, dass in solchem Falle das Auge ohne Rücksicht auf andere Erfordernisse befriedigt werden müsse. Er hätte sicher das Bild naturgetreuer machen können, aber dies würde nur auf Kosten desjenigen geschehen, welchem er eine grössere Bedeutung geben zu müssen glaubte, — nämlich auf Kosten der aus dem Contraste und der Verschiedenheit der Farben hervorgehenden Harmonie.“

Dasselbe Gemälde wird uns einen andern Anhalt geben, in welchem Falle wir uns von der Natur zur Erreichung grösserer Vortheile entfernen müssen. Der Mond behauptet in diesem Gemälde in Bezug seines Lichts über die Gegenstände, die er beleuchtet, nicht das Uebergewicht, wie solches in der Natur der Fall ist; dies ist ebenfalls eine beabsichtigte Unwahrheit und sie ist's aus demselben Grunde. Wenn Rubens dieselbe Abstufung von Licht zwischen dem Monde und den Gegenständen, wie solche in der Natur sich findet, hätte bewahren wollen, so müsste das Gemälde nur in einem einzigen Fleck von Licht bestehen und in einer kleinen Entfernung von dem Gemälde würde nur dieser Fleck sichtbar gewesen sein.“

Dies ist auch der Fall mit einem Gemälde von Cuyp, im Besitz des Lord Grosvenor, wo der Mond als ein lichter Fleck erscheint und das Ganze einen kalten, an eine Schieferplatte erinnernden Charakter hat. Aber obgleich die meisten Dichter und Maler das Mondlicht als einen kalten Effect über die Scene ausbreitend dargestellt haben, so können wir Rubens doch nicht das Zeugniss einer genaueren Annäherung an die Natur verweigern, als Sir Joshua einräumen will; denn im Mondlichte bemerken wir oft die reichsten Effecte von Licht und Färbung, und beide sind von Van der Neer glücklich nachgeahmt worden.

Wir können Albert Cuyp als ein ferneres Beispiel dafür anführen, wie die Effecte

der Landschaften durch Breite und Pracht der Färbung veredelt werden können. Sein Colorit in vielen Werken ist von einem weniger üppigen, prahlerischen Charakter und hat doch dieselbe Brillanz, wie solche in Rubens' Werken sich zeigt. Sein Blau ist weniger positiv, seine grünen Töne sind zarter; ja, die Färbung seiner Bäume übersteigt selten die Tinten, die durch eine Mischung von Gelb und Schwarz nachgeahmt werden können. Ein bestimmtes, kräftiges Grün führt er gewöhnlich in den Vordergrund durch Pflanzen ein, welche durch dies Mittel die kalten Tinten in den obern Theilen seiner Luft wiederholen und dem Auge dadurch näher gerückt werden, so dass sie weniger von dem gelben Glanze beeinflusst werden, der die beleuchtete Atmosphäre über seine Entfernungen und die Gegenstände des Mittelgrundes ausbreitet. Dieser Effect wird sogar noch durch die entschieden schwarzen Schatten unter den Blättern des Vordergrundes erhöht, wodurch dieselben den Effect von Licht erhalten, obgleich sie mit der starken Färbung versehen sind, den die Gegenstände in Natur besitzen. Hier unterscheidet er sich von Tizian, Rubens und manchen Andern, deren Schatten warm braun gefärbt sind. Wir können auch eine grössere Aufmerksamkeit bez. der blauen Töne seines Horizonts bemerken; sie sind selten tiefer, als diejenigen in der Natur unter dem Einflusse des Sonnenscheins, wogegen manche Künstler das Blau in dem obern Theile der Luft steigern, um dem Theile derselben, welcher der Sonne näher liegt, einen grössern Lichteffect zu geben, indess sie diesen Punkt weniger mit Färbung bedenken, wie man nach gewöhnlicher Annahme voraussetzen dürfte. Gleichfalls wollen wir das Streben nach einer Breite der Localfärbung bei Cuyp, Both und anderen Meistern der holländischen Schule bemerken, die Sonnenscheineffecte malten. Anstatt dass sie uns Schatten geben, welche einen warmen Grund, der jedoch kälter als das Licht ist, kreuzen, wie man solches in der Natur wegen des Reflexes des kalten Theils des Horizonts wahrnimmt, sehen wir jene Künstler einen einzigen allgemeinen Ton bewahren. Diese und manche andere künstlerischen Freiheiten, für den Zweck des allgemeinen Effects, muss der Schüler wohl überlegen, bevor er sie annimmt oder verwirft; denn ein Künstler ist stets verpflichtet, eine Waage in der Hand zu halten, an welcher er den Werth der verschiedenen Eigenschaften bemisst; so dass, wenn ein Fehler nicht vermieden werden kann, doch jedenfalls der kleinste gewählt werde."

In Gegenständen des bürgerlichen Lebens sehen wir die Färbung von Licht und Schatten und der Färbung nach grossartigen wissenschaftlichen Principien so consequent und fesselnd erscheinen, wie solches durch keine anderen Mittel erreicht werden kann. Jordaens hat seinen Lustigmachern und seinen Scenen vom gewöhnlichsten Charakter eine Pracht des Colorits und einen Reichthum des Effects gegeben, welche andere daneben gestellte Gemälde vollständig verdunkeln; und er hat das Ganze durch die Einführung grauer, zarter Töne mitten in seinen wärmsten Lichtern abgedämpft und seinen Schatten eine Festigkeit der Färbung und Leichtigkeit der Behandlung verliehen, die die natürlichste und reichste Harmonie hervorbringen. In der That können wir die Principien der von Rubens eingeführten Färbung, welche durch seine Schüler van Dyk, Jordaens, Teniers und Snyders fortgeführt wurden, in jedem Zweige der Kunst verfolgen; und dies ist es, wodurch die holländische Schule eine so vollständige Schule der Färbung für die Betrachtung des Schülers wird.

Reynolds spricht sich hierüber aus: „Dieselbe Geschicklichkeit, welche von Rubens und Tizian in ihren grössten Werken bewiesen wurde, ist hier, nur in einem kleineren Raume, ent-

faltet. Die Maler sollten in die Schule der Holländer und Niederländer gehen, um malen zu lernen, wie sie in eine Elementar-Schule gehen, um Sprachen richtig zu erlernen. Sie müssen zu den Italienern gehen, um die höhern Zweige des künstlerischen Wissens zu erfassen. Wir müssen uns begnügen, uns eine Idee von Vollkommenheit aus der Menge des Vortrefflichen, welches in der Welt zerstreut ist, zu bilden. Eine poetische Einbildungskraft, Ausdruck, Charakter, selbst blosse Correctheit der Zeichnung sind selten mit der Kraft der Färbung vereinigt, die diese Vortrefflichkeiten in das höchste Licht setzen würde, und hierin wird die holländische Schule vielleicht nicht übertroffen. Ein Künstler kann bei einer aufmerksamen Prüfung ihrer Werke in wenigen Stunden die Principien erkennen, nach denen sie arbeiteten, Principien, die sie durch das Opfer ganzer Menschenalter erkauften, abgesehen von der Folge von Jahren, die vielleicht erforderlich waren, um durch die Erfahrung diese Principien als unumstösslich richtige geltend zu machen.

## Erklärung von Platte VII.

Fig. 1 stellt eine „Familiengruppe“ nach Rubens dar. Dies ist das Gemälde, welches Reynolds in seiner Beschreibung der Düsseldorfer Gallerie bespricht.

„Ueber der Thür ist das Bildniss einer Dame, in ganzer Länge, mit der Hand auf dem Kopfe eines Hundes; dahinter ein Herr; ein Knabe, ihr Sohn, mit einem Falken der Dame zur Seite und ein Zwerg hinter dem Hunde. Das Bild ist bezeichnet: Lord und Lady Arundel, giebt aber sicherlich nicht die entsprechenden Porträts. Die Wappen an dem Vorhange haben einen Löwen und ein Einhorn als Stützen und den Hosenbandorden als Schild.“

Ungeachtet dieser Bemerkung Sir Joshua's glaube ich, dass das Bild doch Lord und Lady Arundel darstellt, und dass das Wappen, nämlich ein Löwe und ein Pferd, richtig ist, sammt dem rothen und weissen Schilde. Es hat stets diese Bezeichnung geführt und wir wissen, dass Lord Arundel zur Zeit des Rubens Gesandter war und später von ihm in England gemalt wurde. Die Hauptlichter in dem Gemälde sind von zarter Färbung, namentlich das Blau, Grau und Gelb des Himmels, der weisse Hund, Kopf und Hände der Dame, des Knaben Kopf und der Falke. Die Hauptmasse des Schattens ist der schwarze Anzug der Dame, weiter geführt durch die stark blaue Gardine, die Jacke und Aufschläge des Zwergs, die Flecke des Hundes, den Teppich u. s. f. Wenn wir die Farben dieses Gemäldes prüfen, so finden wir, dass dieselben in eine Masse von warmen und kalten getheilt sind. Die kalte über das Licht gebreitete Färbung ist in die Schattenseite durch den grauen Falken gebracht, so wie durch die Krause des Knaben einiges kalte Grau, das mit seinem rothen Kleide in Berührung kommt, und durch einige blaue Figuren auf dem Teppich. Das gelbe Kleid des Zwerges ist durch die Strümpfe des Knaben und die hinter ihm befindliche Figur von derselben Farbe und durch einige Goldstickerei auf seinem Anzuge wiederholt. Des Knaben rother Anzug und der Teppich machen die Hauptmasse des Roth aus; es ist mit dem Schwarz in Berührung gebracht, sowie mit dem Stuhl von gleicher Farbe und nach der kalten Seite des Gemäldes durch den rothen Mantel um das Wappen auf dem Vorhange, seine Schnüre und Quasten hinübergeführt. Wir sehen hier das Grün zwischen Blau und Gelb gestellt und das Roth mit der Masse von Dunkel durchwebt. Diese Manier, sein Roth

# INHALT.


Seite

Einleitung zur neuen Auflage . . . . . 3

I. Practische Winke über Composition in der Malerei (hierzu 9 Platten gehörig) . . . . . 5

Composition im Allgemeinen . . . . . 5

Angulaire Composition oder Composition nach geraden Linien und Winkeln . . . . . 7

Erklärung von Platte 1. . . . . 7

„ „ „ 2. . . . . 9

„ „ „ 3. . . . . 10

„ „ „ 4. . . . . 13

Circulaire Composition oder Composition nach gekrümmten Linien . . . . . 16

Erklärung von Platte 5. . . . . 16

„ „ „ 6. . . . . 17

„ „ „ 7. . . . . 18

„ „ „ 8. . . . . 18

„ „ „ 9. . . . . 19

Vorwort zu II. . . . . 21

II. Practische Winke über Licht und Schatten in der Malerei (hierzu 8 Platten gehörig) . . 22

Erklärung von Platte 1. . . . . 24

„ „ „ 2. . . . . 29

„ „ „ 3. . . . . 30

„ „ „ 4. . . . . 31

„ „ „ 5. . . . . 33

„ „ „ 6. . . . . 35

„ „ „ 7. . . . . 38

„ „ „ 8. . . . . 40

Vorwort zu III. . . . . 45

III. Practische Winke über die Farben in der Malerei (hierzu 8 colorirte Platten gehörig) . . . 47

Erklärung von Platte 1. . . . . 51

„ „ „ 2. . . . . 55

„ „ „ 3. . . . . 65

„ „ „ 4. . . . . 68

„ „ „ 5. . . . . 80

„ „ „ 6. . . . . 81

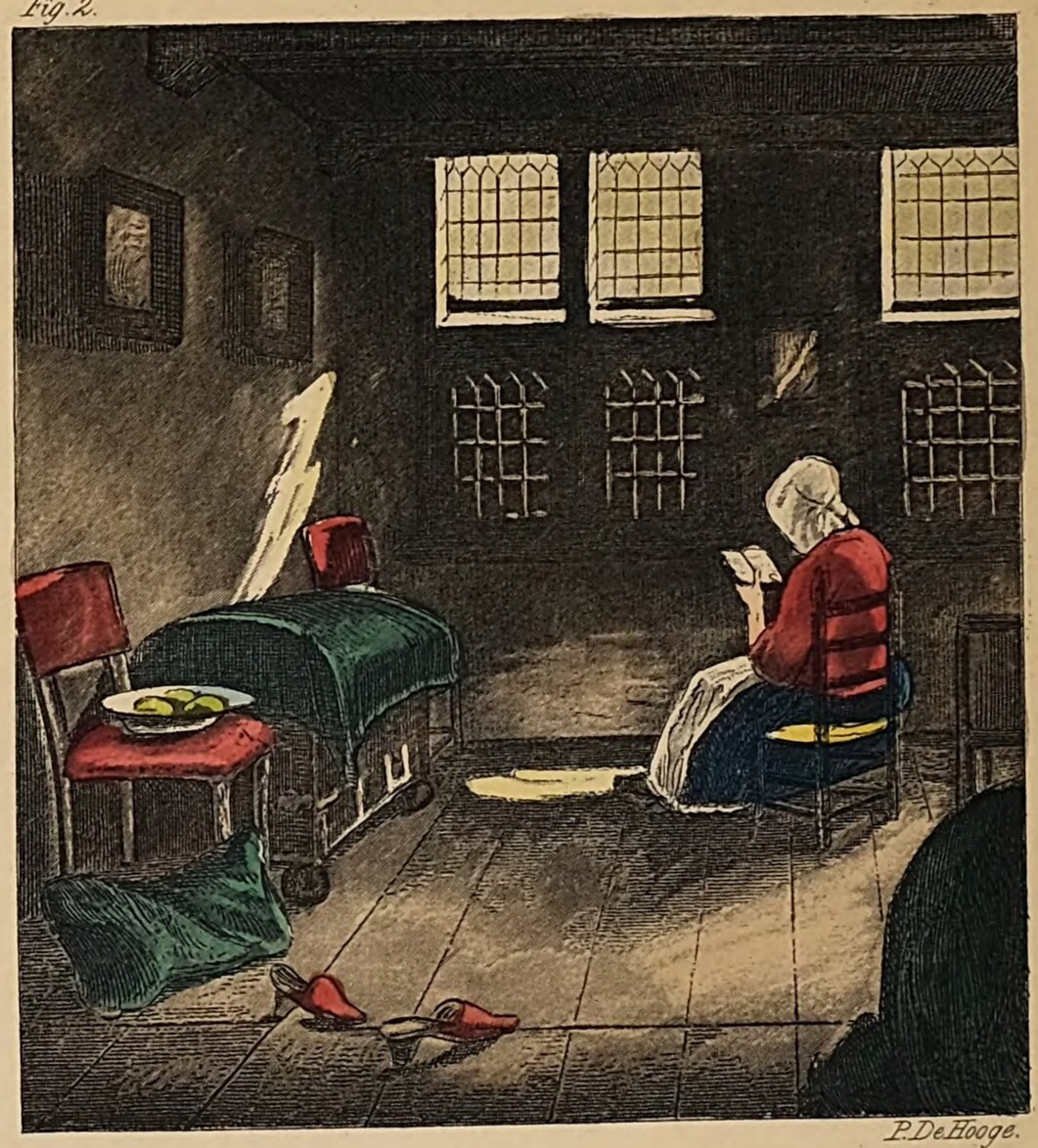
„ „ „ 7. . . . . 88

„ „ „ 8. . . . . 91

*Fig. 1.*

*P. De Hooge.*

*Fig. 2.*

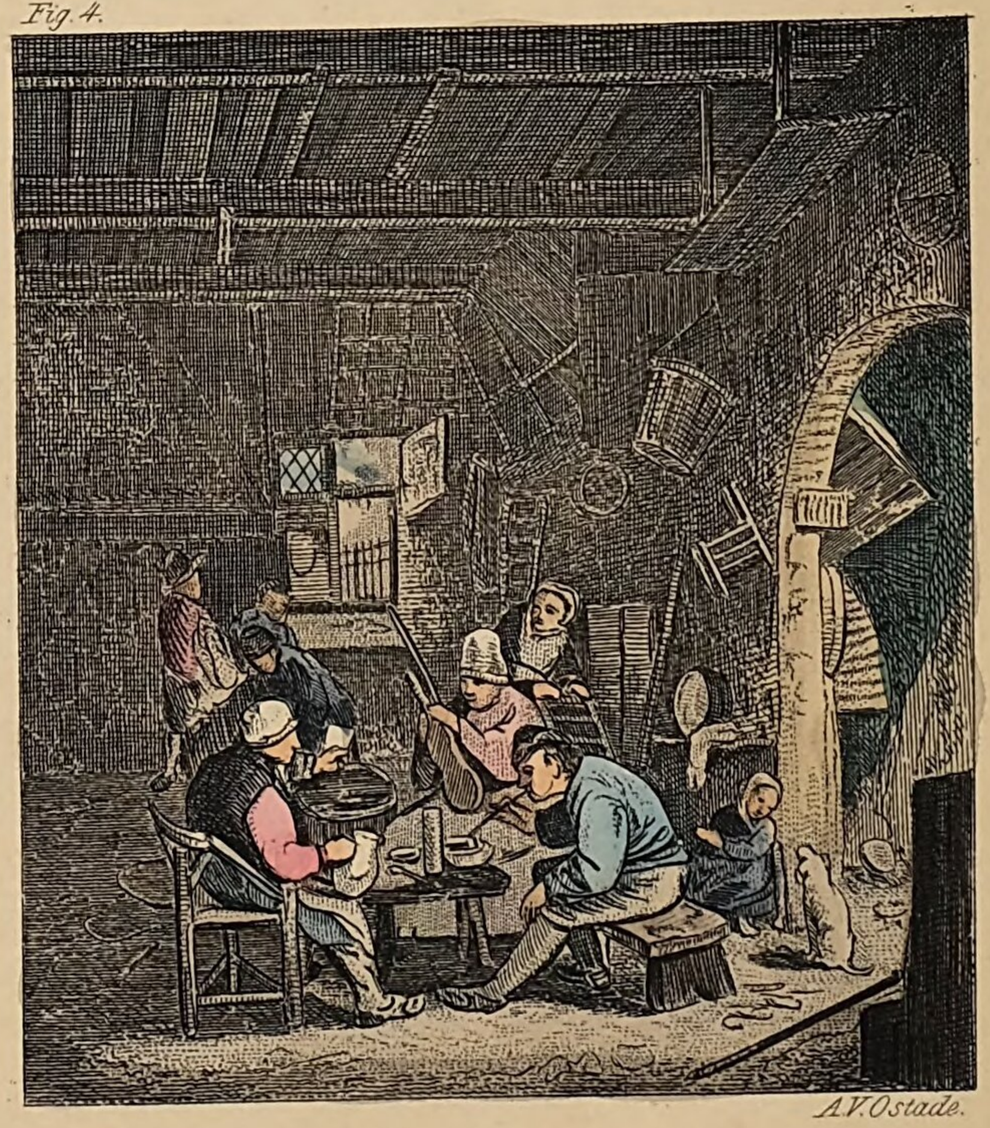


*P. De Hooge.*

*Fig. 3.*

*A. V. Ostade.*

*Fig. 4.*



*A. V. Ostade.*

Verlag v. A. H. Payne, Reudnitz - Leipzig.

desto reicher wird der Effect sein. Das Gegentheil, die scharfen Abhebungen, führt zur sogenannten trocknen Manier."

„Einen von den Kunstgriffen, die Mängel einer mageren, unansehnlichen Kleidung durch den Hintergrund zu verdecken, können wir in einem Portrait von ganzer Grösse von van Dyk, welches sich in dem Cabinet des Herzogs von Montagu befindet, bemerken. Der Anzug dieser Figur würde einen ungraziösen Effect haben. Der Maler hat daher, durch einen lichten Hintergrund, welcher dem Licht der Figur gegenübergestellt ist, und durch die Hülfe eines Vorhanges, welcher das Licht neben der Figur verbirgt, den Eindruck des Ganzen voll und reich erscheinen lassen.

## Erklärung von Platte VIII.

Fig. 1 stellt ein „Zimmerstück" von Peter de Hooghe dar. Hooghe war ein Künstler, welcher die höchsten Principien der Kunst in den bescheidensten Zweigen derselben anwandte und dadurch, so wie durch seine entschiedene Behandlung von Licht und Schatten und Helldunkel, der geringsten Zufälligkeit Bedeutung verlieh, indem er auf solche Weise die feste Haltung und Treue der Natur erzielte. In seinen Werken finden wir gewöhnlich irgend einen starken Lichteffect dargestellt, entweder nach der breiten Weise von Cuyp, mit kraftvoll ausgedrückten Schatten, oder in den abgedämpften Tönen des Rembrandt, um einen besondern Effect des Sonnenscheins nachzuahmen.

In dieser Composition sind die starken Schatten und Lichter von dem kraftvollsten Charakter und sind in der schärfsten Art in dem Mittelpunkt der Gruppe in Berührung gebracht. Das Schwarz ist durch den Hut der am Fenster sitzenden Figur und den Stamm hinter der Thür ausgedehnt und durch den schwarzen Rahmen wiederholt. Das Hauptlicht besteht aus den hellen Kleidern der Frauenzimmer und ist ausgedehnt und wiederholt durch das Licht in dem Erker, dem Fenster, durch den Hund und die Wäsche des Mannes; auch ist dasselbe über die Mauer verstreut. Die Masse von Roth, welche durch das Unterkleid des sitzenden Frauenzimmers gebildet wird, giebt dem kräftigen Gegensatz von Schwarz und Weiss Haltung und trägt, durch die Stärke seiner Färbung, ohne die Bedeutung von Schwarz und Weiss zu schwächen, zur Harmonie des Ganzen bei. Es ist durch den Hintertheil des Stuhls wiederholt, so wie durch das Kissen, und ist quer durch einige warme Tinten im Glase und dem äussern Fensterrahmen über das Gemälde geführt. Die gelbe Jacke bildet einen Sammelpunkt für die gelbe Färbung der Tischdecke und ist über den Flur verstreut, sowie über das Cabinet in dem entfernten Zimmer. Das Blau auf der Stuhlkappe und der kalte Ton der Wand in dem Corridor und auf dem Fenster bilden die kalte Färbung in dem Gemälde. Das dunkle Holz hält dieser Meister gewöhnlich in einem warmen braunen Tone, damit dasselbe dem Effecte seiner schwarzen Gewänder nicht schade. Wir bemerken die grosse Einfachheit des ganzen Arrangements, und dass die schwarzen Schatten, Lichter und starken Farben stets eine angenehme Form behaupten, und diese Umstände befähigen den Künstler, die grösste Kraft der Palette, ohne das Auge zu beleidigen, zu entfalten. Der nächste Gegenstand ist hier unter den entferntesten gebracht, wie solches mit den holländischen Meistern, zur Unterstützung der Perspective, oft der Fall ist. Das Blau und Roth kommt in Berührung am Stuhl und unterstützt dadurch die Farben bei

Behauptung ihrer Situation und die kalten Tinten des Ganzen geben einen grössern Anschein des Lichts im Zimmer.

Fig. 2. Bei der Darstellung eines Sonnenschein-Effects hat Hooghe sein Licht in kleinen Theilen angewendet, wodurch diese Theile einen grössern Werth behaupten. Er hat seine Mitteltinte in einem niedrigen Tone gehalten, und um zu vermeiden, dass das Ganze einen schweren Effect hervorbringt, so hat er seine Schatten fest und positiv gehalten. Die gelben Lichter des Sonnenscheins hat er durch die Wiederholung einer Reihe von rothen Farben, wie dem Jäckchen des Frauenzimmers, der Stühle und der Schuhe auf dem Flur ausgedehnt. Er hat ebenfalls einen kleinen Theil derselben Färbung im Fenster und an den Ziegeldächern der Häuser angebracht u. s. f. Er hat das Roth mit dem Blau, welches an dem Kleide des Frauenzimmers sich befindet, in Berührung gebracht, und dasselbe quer über das Gemälde geführt durch die Farbe der bekannten holländischen Ziegel oder Fliesen, welche die Wand decken, sowie durch die Schüssel auf dem Stuhl. Dieses Motiv, wie so manche, die Hooghe gebraucht, ist auf den einfachen, von natürlichen Gegenständen entnommenen Effect des Lichts zurückzuführen.

Das halbgeschlossene Fenster ist im Original durch das Buch erklärt, in welchem das Wort „Mors“ (Tod) zu lesen ist, und das Gemälde an der Wand stellt eine Leichenprocession dar und deutet die feierliche Stille der Krankenkammer an.

In diesen beiden Stücken de Hooghe's ist das Roth zur Hauptfarbe gemacht. Bei anderen Malern der holländischen Schule und oft auch bei den venetianischen Meistern können wir dieselbe Harmonie beobachten.

Fig. 3. „Wandernde Musikanten vor der Thür einer ländlichen Wohnung.“ In dieser Composition von A. Ostade finden wir die warmen und kalten Farben auf entgegengesetzten Seiten angebracht und zwar auf den hervorspringendsten Punkten. Im nächstliegenden Theil des Kreises hat er das strenge Schwarz und Weiss in den Flecken des Hundes in Berührung gebracht.

Fig. 4. Interieur von A. Ostade. Die kalte Färbung begleitet das Licht bei seinem Einfall in's Zimmer in dem blauen Kleide des Kindes und der Jacke des rauchenden Mannes. Es verbindet sich mit den Kleidungen durch den Mittelpunkt des Gemäldes und ist abwärts geführt durch die Kleider der Figur am Fenster und die Färbung des Himmels. Das Roth beginnt bei der entgegengesetzten Figur und ist querüber in einer diametral gegenüber befindlichen Richtung geführt. In einem so beschränkten Raume kann nur wenig gegeben werden; aber die Stellung der warmen und kalten Farben lässt die ganze Kette der dazwischen liegenden Tinten unbestimmt. Wenn man Studien über ein Bild macht, so wird der Schüler, wenn er bloss die Hauptfarben giebt, mit den verschiedenen Richtungen, in denen sie das Gemälde durchkreuzen, leichter die verschiedenen Methoden der Anwendung dieser beiden Extreme für die Erzielung von Breite oder Brillanz eines Gemäldes entdecken. Secundaire Farben der Harmonie wegen zur Ausdehnung der Hauptfarben eingeführt, oder um denselben Nachdruck zu geben, sind zu zarter Natur, um markirt zu werden, oder nur mit der Anwendung grösster Sorgfalt; denn so wie sie zu kalt oder zu warm gerathen, beeinträchtigen sie die Farben, welche sie unterstützen sollen.

Bei der Besprechung der verschiedenen, diesem Werke beigegebenen Skizzen habe ich

versucht, die verschiedenen Combinationen der Farben und ihre Resultate hervorzuheben; aber wenn ich auf einen Gegenstand nicht entsprechend eingegangen sein sollte, so muss man sich erinnern, dass diese Winke nur als blosse Bezeichnungen der Hauptsachen zu betrachten sind, auf welche der Schüler seine ganze Aufmerksamkeit zu richten hat. Das, was durch Nachdenken und Studium gewonnen wird, wird ihm indess bei der Vorstellung seines Ziels bessere Dienste als eine ausgebreitete Kritik verschaffen, denn was wir mit einiger Mühe erwerben, halten wir fest, wogegen ein Unterricht, bei welchem der Schüler nicht selbstthätig ist, nur vorübergehende Eindrücke hinterlässt.

In Hinsicht auf die Betrachtung der Werke der verschiedenen Schulen möchte ich dem Schüler die Anweisung Sir Joshua Reynolds' einprägen, welcher jede Gelegenheit ergreift, um das fortgesetzte Studium der Werke der älteren Meister zu empfehlen.

Der grosse Nutzen des Studiums unserer Vorgänger ist, Sinn und Gemüth empfänglicher und unser Urtheil sicherer zu machen, unsere Arbeit abzukürzen und uns die Resultate der von den grossen Künstlern getroffenen Wahl von alle Dem vorzulegen, was in der Natur schön und grossartig erscheint. Ihre reichen Schätze sind alle vor uns ausgebreitet; aber es ist eine Kunst und keine leichte Kunst, zu wissen, wie oder was wir wählen sollen und wie wir den Gegenstand unserer Wahl fassen und unterstützen sollen. So muss die höchste Schönheit der Form von der Natur entnommen werden; aber es ist eine Kunst langen Nachdenkens und grosser Erfahrung, um zu wissen, wo solches Schöne zu finden ist. Wir dürfen uns bei blosser Bewunderung und blossem Genuss nicht zufrieden geben; wir müssen in die Principien eindringen, nach denen das Werk gearbeitet ist; diese schwimmen nicht auf der Oberfläche, sind daher auch oberflächlicher Beobachtung nicht zugänglich.

Die Kunst in ihrer Vollendung ist keineswegs prahlerisch, prunkend; sie liegt verborgen und bildet ihre Effecte, als wären solche von selbst entstanden. Es ist das eigentliche Studium und die Arbeit des Künstlers, die verborgene Ursache der sichtbaren Schönheit zu entdecken und herauszufinden und hieraus sich Grundsätze für sein eigenes Verfahren zu bilden; solche Prüfung ist eine fortwährende Uebung unserer höchsten Geistesfähigkeiten, vielleicht ebenso gross, als die Thätigkeit des Künstlers, dessen Werke studirt werden. Der weise und urtheilsfähige Nachahmer soll sich nicht mit blossen Bemerkungen über das, was die unterscheidenden Merkmale der verschiedenen Manieren eines grossen Meisters bildet, begnügen; er geht in die Erfindung der Composition ein und wie die Massen von Licht verwandt sind, er untersucht die Mittel, wodurch der Effect hervorgebracht ist, wie kunstvoll einzelne Theile im Grunde sich verlieren, andere dagegen kühn hervorspringen, und wie alles dies fortwährend sich ändert und abwechselt, je nach Inhalt und Plan des Werkes. Er bewundert nicht die Harmonie des Colorits allein, sondern prüft, wesshalb die eine Farbe die benachbarte hebt. Er durchforscht die Töne und prüft, aus welchen Farben sie bestehen, bis er eine klare und bestimmte Idee und eine Einsicht in dasjenige gewonnen hat, wodurch die Harmonie und gute Färbung gebildet wird. Was wir in dieser Weise von den Werken Anderer lernen, wird in der That unser wahres Eigenthum, prägt sich tief ein und wird nie wieder vergessen; und es ist nur auf diesem Wege möglich, immer weiter zur Vollkommenheit vorzuschreiten und die Principien und die Ausübung unserer Kunst zu erweitern und zu verbessern.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Druck von A. H. Payne in Reudnitz bei Leipzig.

Fig. 1.

Rubens.

Fig. 2.

Titian.

Fig. 3.

Vandyke

Verlag v. A.H. Payne, Reudnitz - Leipzig.

auf der Schattenseite des Gemäldes zu halten, lernte Rubens von den Venetianern, da dasselbe bei seiner Stärke die Breite des Lichts zerstören würde, dagegen die Schatten unterstützt und hebt und sie vor dem Schwerwerden bewahrt. Wir bemerken hier, dass Roth eine Farbe ist, die in den Schatten fällt, wenn ein Gemälde in hellem Licht erscheint, und dass diese Farbe in der Dämmerung schwarz wird. Dies mag eine Ursache sein, wesshalb Schwarz und Roth harmonisch wirken und zu dem Reichthum und der Kraft der Färbung eines Werkes beitragen. Wenn der Schatten eines Gemäldes durch warme Farben unterstützt wird, so muss der Effect ein reicher, prächtiger werden, selbst wenn das Licht kalt wäre; wären aber die warmen, starken Farben für das Licht gebraucht und mit kalten Farben umgeben, so wird es kein Mittel geben, das Gemälde davor zu bewahren, dass es schwer und platt erscheint.

Fig. 2 ist nach einem Gemälde „Tizian und seine Geliebte“ in der französischen Nationalgallerie. In dieser Composition bemerken wir dieselbe Einfachheit und Breite, welche seine grössern Werke bestimmt. Sein Hauptlicht breitet sich in den beiden Gegensätzen von warmer und kalter Färbung mit der gefälligsten Harmonie aus; das weisse Leinen verbindet sich mit den Fleischtinten, welche in den Schatten durch die gelben Töne des Haares milder gemacht sind. Die Carnation wird noch zarter und gehoben durch die stärkere Färbung der Figur mit dem Glase in der Hand, sie ist braun und tief saftgrün; so vertiefen sich die Farben, so wie sie sich in den Hintergrund verlieren. So wie sich das Licht tiefer herabsenkt, verliert es sich in die kalten Theile des Gemäldes, indess es über Grün, Grau und Blau streift. Die Haltung der beiden Gegensätze von kalter und warmer Färbung auf den entgegengesetzten Seiten der Composition, der Gebrauch solcher Farben, welche Licht und Schatten reicher machen und heben, kann eben in diesem Werke bemerkt werden, welches, da dasselbe nur einen kleinen Theil der Figuren einschliesst, für die Anordnung der Färbung einen so geringen Raum erfordert.

Fig. 3 ist das „Portrait von Bentivoglio“ von van Dyk in der Gallerie zu Florenz. Dieses berühmte Gemälde wurde gemalt, als van Dyk Rom besuchte, nachdem er einige Zeit die herrlichen Werke der venetianischen Meister studirt hatte, und obgleich der Künstler damals erst zwanzig Jahre alt war, so gilt das Bild doch für eines seiner besten Werke. Reynolds, indem er darüber spricht, dass in einer einzelnen Figur Verschiedenheit nothwendig sei, sagt: „Es ist nicht ausgemacht, dass die für eine einzelne Figur empfohlene Verschiedenheit mit gleichem Erfolg auf die Färbung ausgedehnt werden kann. Die Schwierigkeit wird sein, die Farben der Kleidung dieser einzelnen Figur auf den andern, entferntern Theilen des Gemäldes zu verstreuen und das verlangt die Harmonie des Bildes. Diese Schwierigkeit ist indess, wie man annehmen kann, in den Werken Tizian's, van Dyk's und mehrerer anderer Meister dadurch vermieden, dass sie ihre einzelnen Figuren in Schwarz und Weiss kleiden. Van Dyk war in seinem berühmten Portrait des Cardinals Bentivoglio, was die Kleidung betrifft, auf carmoisinrothen Sammet und weisses Leinen beschränkt; er hat desshalb den Vorhang im Hintergrunde mit demselben Carmoisin gefärbt und das Weiss ist durch einen auf dem Tische liegenden Brief weiter geführt, so wie ein Blumenbouquet demselben Zweck dient.“

Wir können hier noch die Tischdecke anführen, welche von einem tief carminfarbenen

Sammet ist. Die warmen Farben erhalten ihre Harmonie durch einen tiefen Schatten des Eichenparkets; die weissen und grauen Tinten finden ihre Vereinigung und Ruhe in der Färbung des Himmels und der Architektur.

Diese Methode der Anordnung des Hintergrundes, bestimmt durch den Anzug der einzelnen Figur, giebt dem ganzen Bilde die grösste Breite und den harmoniereichsten Effect. Tizian, van Dyk und Andere mögen in ihrer Färbung durch den Anzug der Personen, die ihnen sassen, bestimmt worden sein; aber dennoch geben die aus ihrer Methode hervorgehenden Vorzüge ihren Bildnissen den Charakter ausgezeichneter Kunstwerke.

Zum Beispiel: wir wissen, dass das Verfahren, die stärksten Schatten mit den höchsten Lichtern in Berührung zu bringen, den letztern die grösste Kraft und Klarheit giebt, und schwarze Kleider und Gewandung befähigt den Künstler, dies in der einfachsten Weise zu bewirken und dem Antlitze und den Händen dadurch Festigkeit, Bedeutung und brillanten Effect zu verleihen. Oder, wenn eine helle Kleidung gewählt wäre, so würden diese Punkte, Gesicht und Hand, mit der Figur in einer grossen Masse von Licht vereinigt; und wir müssen uns auf den Hintergrund beschränken, um dem Werke eine sichere Haltung zu geben.

Viele Künstler benutzen, wenn der Anzug der einzelnen Person schwarz ist, den Hintergrund als eine Mitteltinte zu dem Fleisch und der Draperie, und wenn der Anzug in Mitteltinten gehalten ist, so halten sie den Hintergrund dunkel, um die Lichter der Carnation mit der übrigen Figur zu vereinigen. Einfachheit des Effects ist in einem Portrait nothwendiger, als in irgend einem andern Gemälde, da das Antlitz der Hauptpunkt sein muss, der unser Auge fesselt, und vielerlei Lichter und eine Verschiedenheit der Farben die Aufmerksamkeit des Beschauers zerstreut. Rubens und van Dyk haben diese Einfachheit durch eine Vereinigung der Figur mit ihrem jedesmaligen Hintergrunde auf sehr verschiedenen Wegen hervorgebracht, entweder, indem die Farben der Figuren in den Hintergrund geführt wurden, wie in dem hier gegebenen Beispiele, oder durch die dem Hintergrunde gleiche Färbung eines Theiles des Anzugs. So finden wir oft in den Portraits von Rubens und van Dyk eine Schärpe von einer Steinfarbe oder einem gelblich-grauen Tone, um die Figur mit dem Grunde zu verbinden und zugleich den Fleischtönen Klarheit und Zartheit zu geben. Reynolds, dieser scharfsinnige Künstler, bemerkt, dass die Behandlung des Hintergrundes die grösste Geschicklichkeit und die bewusstvollste Kenntniss der Principien der Kunst erfordere.

„Der Hintergrund", sagt er, „muss mit der Figur vereinigt sein, um nicht den Anschein zu haben, als wenn die Figur in denselben eingesenkt wäre, wie bei Holbein's Portraits, welche oft auf einem hellgrünen oder blauen Grunde stehen. Um diesen Eindruck zu vermeiden, muss der Grund Theil an der Färbung der Figur haben oder allen Schmuck empfangen, der sich auf der Palette befindet. Der Hintergrund bestimmt seinerseits gleichfalls, inwieweit und in welchem Theil die Figur Relief erhalten und hervortreten soll. Wenn die Form schön ist, so soll sie genau zu sehen sein und hervortreten; ist sie im Gegentheil nicht von dieser Beschaffenheit, plump, eckig zum Beispiel, so soll sie sich in den Hintergrund verlieren. Oft ist ein Licht zu dem Zwecke eingeführt, das Licht der Figur zu vereinigen und auszudehnen, und die dunkle Seite der Figur verliert sich in einen noch dunkleren Hintergrund; aber je weniger die Umrisse sich gegen den Grund scharf abschneiden,

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Burnet, John

John Burnet's Prinzipien der Malerkunst Erläutert durch Beispiele nach den grössten Meistern der italienischen, niederländischen und anderen Schulen. Aus dem Englischen von Adolph Görling. Mit einem Vorwort von Fr. Pecht

Reudnitz bei Leipzig [1885 - 1886]
4 Art. 221 v
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11471357-1